أدب ونقد

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

العدد ١٧٠ / أكتوبر ١٩٩٩

المقاربة العلمية للظاهرة الدينية / الفن التشكيلى المصرى فى الستينات / تيد هيوز : الطبيعة حمراء المخلب / صدام الحضارات رمال متحركة / الرواية المصرية فى التسعينات



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى

التقدمى الوحدوى/ أكتوبر ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف الفنان:
محيى الدين اللباد

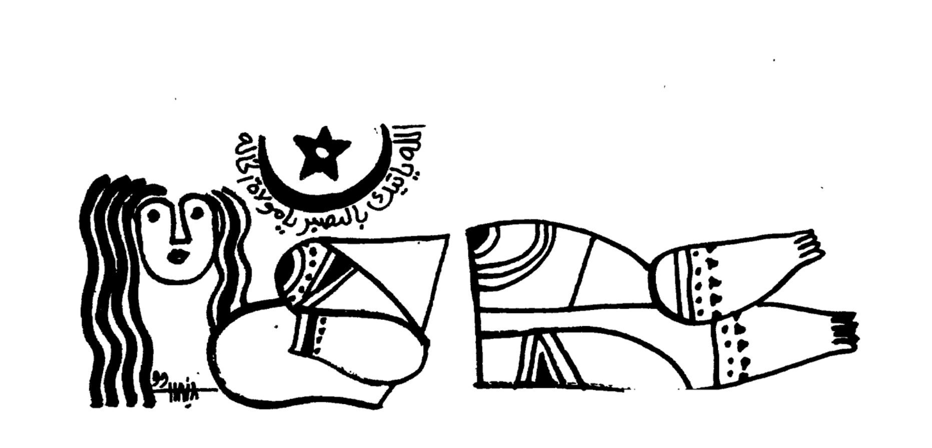
الرسوم الداخلية للفنانين : يوسف ناصر وفيصل لعيبى
(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١/ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى» القاهرة- ت ٢٩/٢٨/ ٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد- ٦٠ دولار للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى -مجلة أدب.ونقد.الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات



الله يأتيك بالصبر



خصنا المفكر التونسى« العفيف الأخضر » بمقاربته العلمية للظاهرة الدينية وهى مقدمته لترجمة كتاب«جان بوترو » « بابل والكتاب المقدس » الذى يصدر مواكبا لعددنا هذا عن دار كنعان فى دمشق.

ومقاربة العفيف خطيرة قدر خطورة الأسئلة والقضايا التى تطرحها حول هذه الظاهرة بالغة الحساسية والتعقيد خاصة فى بلدان الشرق التى عرفت ظهور الديانات كافة ، وقلما اقترب منها الباحثون فى المنطقة علميا، ونتيجة لهذا الغياب –والذى كان قسريا بسبب الاتهام الجاهز بالكفر الذى وجهته المؤسسة الدينية للباحثين– «ساد الطرفان المتطرفان: النقد السطحى والتقريظ الدعائى» وها هو «العفيف» الشجاع المؤهل يفعل هذا مستخدما أدوات التحليل النفسى مؤسسا قراءته على علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان المقارن ،وهى قراءة ممتعة ومدهشة فى الوقت نفسه رغم ما لابد أن يترتب من تحفظات علمية على مقولات فرويد ومدى تماسكها فى الوقت نفسهوسوف تحتاج هذه الفقرة إلى توسع واستكمال باستخدام كل ما توصلت إليه العلوم الجديدة المؤسسة على الأنثروبولوجى وسوسيولوجية الأديان وعلوم ما قبل التاريخ «التى تعرف اليوم ثورة غير مسبوقة» ومع ذلك فإن ما يقدمه «العفيف» هنا هو جديد كلية كما سوف تعرفون وتدعونا القضايا الرئيسية التى فجرها إلى مخاطبة الباحثين العرب فى علوم الأديان للاشتباك معها وتوسيع آفاقها وتطوير مقولاتها أو نقضها ، وهكذا نسهم فى بعث الحيوية فى الواقع الثقافى الراكد حول واحدة من أخطر القضايا وأعمقها وأكثرها تعقيداً وتشابكا مع كل قضايانا المصيرية من السياسة اليومية إلى شكل الدولة التى نريد أن نبنيها فى المستقبل ، إلى العلاقات بين معتنقى الديانات المختلفة وحقوق المواطنة والمجتمع المدنى العصرى .. إلخ.

يختتم «العفيف» قراءته بالقول إنه« لا شئ قادر مثل تاريخ الأديان المقارن على إجتثاث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث..»

إن تجربة نصر حامد أبو زيد على ما انطوت عليه من قسوة ومرارة تؤكد لنا هذه الحقيقة ألا وهى أننا بتنا فى أمس الحاجة إلى تحديث الدراسات الدينية مهما كلفنا ذلك من تضحيات ، وإن كنا ننظر حولنا فنجد أن عشرات الدارسين فى علوم القرآن والدين الاسلامى عامة قد أصابهم الهلع من مصير

« نصر » ،وأخذ بعضهم يبحث عن ملاذ آمن متجنبا الدخول فى القضايا الشائكة التى جرت على« نصر » ومن قبله على عبد الرازق «وطه حسن» المتاعب فى سعى حثيث لا يكل بذلته القوى الرجعية والمحافظة ابتغاء تهميش أفكارهم وأشخاصهم وجعلتهم عبرة لمن يعتبر وذلك حتى تظل الأفكار التقليدية الراسخة المطمئنة مهيمنة على عقول النخبة والجماهير معا دون نقاش أو تساؤل . فهذا وضع نموذجى يساعد الاستبداد المهيمن على تأييد نفسه.

ولكن مثل هذا الوضع يستحيل أن يدوم فى زمن نسفت فيه ثورة المعلومات وشبكات الانترنت كل الحدود والقيود ، وأصبح العقل المغلق مهددا بالإلقاء خارج الزمن لذلك لابد أن نتوقف بجدية أمام دعوة التحديث والتجديد وأن نتعامل معها بكل ما تستحقه من انتباه ونعدما تتطلبه من أدوات.

والدين هو واحد من مكونات كثيرة للحضارة الإنسانية.

***

وكنا قبل عام تقريبا قد نشرنا نقد الدكتور صلاح قنصوة لنظرية « هنتنجتون » حول صدام الحضارات ، وها هو الباحث « محسن فرجانى » يعيد الكرة ويتعامل مع مؤلف «صدام الحضارات » باعتباره رجل استراتيجية «يحدد مواقعه على خرائط ويرسم اتجاهاته بأسهم بارزة فقد وقع فى شرك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه».

وعلى أى حال فإننا لا نتوقع من رجل أمن قومى مثل« هنتنجتون » أن يكون فيلسوفا أو واضع نظرية فى الحضارة « فلا نظرية هناك بالمعنى الحقيقى » ، ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد ما كتبه المفكر الأمريكى العربى الأصل « إدوارد سعيد » بعد صدور كتاب صدام الحضارات، ودهشته من أن الصحافة والكتابات العربية عامة قد أخذته مأخذ الجد كإسهام فلسفى.

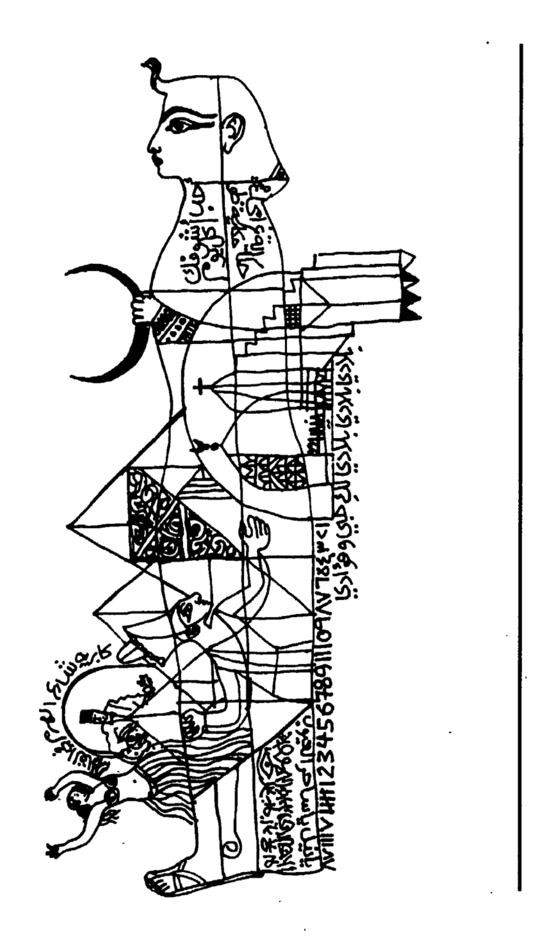
إن الاسهام الفكرى« لهنتنجتون » شأنه شأن كل إسهام مشابه لهؤلاء المدافعين عن النظام الأمبريالى الأمريكى كما سبق أن فعل « فرانسيس فوكوياما » حين كتب كتابه عن« نهاية التاريخ » الذى جاء مشبعا بروح الاستعلاء والقوة والنفعية العارية لأنه عاجز بحكم الارتباط عن أن يكون نقديا.

يقول « تيدهيوز » الشاعر الانجليزى الفذ الذى رحل عن عالمنا العام الماضى ونقدم مختارات من عمله فى الديوان الصغير -يقول فى قصيدته « مأوى صقر ».

.. وأقتل حيث شئت فالكون كله لى ليس ثمة فلسفة فى جسدى.

فعملى أن أطيح بالرؤوس

كان «يتدهيوز » الذى يقدمه لنا الدكتور « ماهر شفيق فريد » ينتميإلى لحركة شعرية تعرف باسم الجماعة ، وهى جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية



والعنف. وسوف تبقى قصة حبه للشاعرة «سيلفيا بلاث» واحدة من أساطير عصرنا بعد أن ماتت هى منتحرة وقد كتب هو رسائل عيد الميلاد فيما يشبه مزيجا من النوستالجيا (الحنين) والحس بالذنب إلى محبوبه ما زال شبحها يخايله من وراء القبر».

***

ومن فلسطين يكتب لنا الناقد د. خليل عودة قراءة فى نشيد البحر ديوان الشاعر عبد الناصر صالح الذى يشكل البحر مادة فنية رئيسية فى أعماله وهو «يحاول جاهدا أن يعيد الحياة إلى الخراب الذى تحمله غربان الداخل والخارج وهى تحلق صباح مساء فوق رأسه».

ولعله من السابق لأوانه أن ينتج المبدع الفلسطينى فنا يعبر عن تعقيد تجربة الحكم الذاتى الفلسطينى ودخول السلطة الوطنية إلى البلاد وما أسفر عنه هذا الدخول من أفراح وآلام ، من أحلام جرى إجهاضها ومرارة للعيش زائدة تحت وطأة الاحتلال الذى لم يغادر نهائيا ، وقبضة السلطة التى تمثلت جيدا تجربة الاستبداد العربى ، وسوف تكون تجربة الشعب الفلسطينى تلك فريدة فى سياق التحرر العربى كله . ذلك التحرر الذى لم ينجز بعد..

***

ويترجم لنا« أشرف الصباغ» من موسكو دراسة لناقد سوفيتى عن الفن التشكيلى المصرى فى الستينيات ، ففى هذه المرحلة من ازدهار حركة التحرر الوطنى العربية- برغم كل ما واجهته من صعاب داخلية وخارجية - نشأت علاقات أممية حقيقية بين الفنانين والكتاب فى بلدان الاتحاد السوفيتى السابق والفنانين والكتاب العرب أثرى كل منهم الآخر وشاركه همومه وأشواقه وألهمتهم جميعا الاتجاهات الواقعية الغنية فى الفن فى ارتباطه بحياة شعبه وتطلعه للتغيير . «أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطنى والعدل الاجتماعى والمساواة فى الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عناصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال من« مختار » وحتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان».

كان السعى لمعرفة الآخر وصحبته سعيا مشتركا خاليا من الاستعلاء ونزوع الهيمنة المميزين للقوى الاستعمارية، وخاليا أيضا من الشعور بالدونية الذى كثيرا ما يسيطر على المقهورين.

وإذا كان ذلك كله قد تراجع مع الانهيار الفاجع لكل من الاتحاد السوفيتى كسند للشعوب ، وحركة التحرر الوطنى التى دافعت الشعوب فى ظلها عن حقها

فى الحياة بكرامة- أقول إذا كان ذلك كله قد تراجع فإن التراث الذى أنتجه لن يموت ، وسوف يبقى ملهما أبدا للجهود الجبارة التى يبذلها الشرفاء والحالمون بعالم جديد فى كل أرجاء المعمورة لتجديد الاشتراكية وحركة التحرر فى السياق الجديد للعولمة الرأسمالية الوحشية وباستفحالها.

ومرة أخرى نجد أنفسنا عاجزين بسبب نوعية الورق الذى نطبع عليه أدب ونقد عن نشر صور للوحات الفنانين الذين تناولهم البحث.

***

فى قصة «محمد عبد الله الهادى أبو أمين» تجربة جديدة لعامل تراحيل صبى فى نهاية القرن العشرين تقول لنا بشاعريتها الأسيانة وانسحاق بطلها الصغير الذى يلوذ بأمه من خرزانة الخولى ومؤامرته الصغيرة تقول: هذا هو الريف المصرى ما تزال تملؤه دموع وآهات عزيزة «يوسف إدريس» فى«الحرام» ، و«بلتاجي» الصغير هو واحد من أحفادها .. يلوذ بأمه من وطأة القهر والشمس الحارقة.

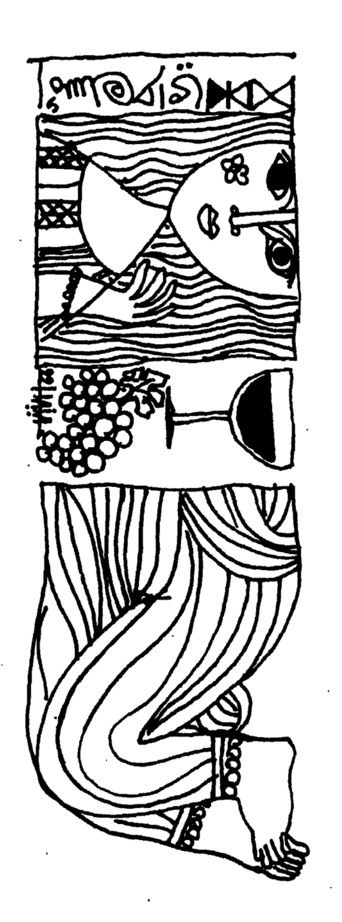
«ولما نظرت وجهه ورأيته تطرحه أمى السوداء انحنيت مرة أخرى وعاودتنى نوبة البكاء».

أمى هناك لا تعرف اليأس
أمى هناك تعرف أن كربها
سوف يندثر

كما يقول الشاعر «عارف خلف البرديسى» الذى اصطحب زميله «السيد عبد القادر شاكر» قادمين من سوهاج لزيارة مقر «أدب ونقد» ،فكانت لفته نتعز بها أيما إعتزاز فكم نود أن ننشئ علاقات حميمة وصادقة مع كتاب وفنانى مصر المبدعين على امتداد الوطن ، هؤلاء الذين يبقون فى بلداتهم الصغيرة البعيدة المعزولة يطردون الظلام بإسهامهم وصبرهم وأشواقهم وعلاقتهم بجمهور متعطش للمعرفة تواق لتغيير حياته إلى الأفضل ومتروك لأساطير التلفزيون الهشة وغير الانسانية.

نشعر أننا على عتبة النجاح الذى ننشده كلما استطعنا أن نذهب إلى هناك بعيدا فى أعماق الصعيد أو قرى الدلتا .. فلا نكون مطبوعة قاهرية فقط ، فياليتنا نكون هناك..





دراسة

المقاربة العلمية للظاهرة الدينية

العفيف الأخضر

وضعت الثورة العلمية الحديثة المتواصلة بين أيدينا ترسانة هائلة من المعارف المتنوعة تتيح لنا الرصد العلمي للظاهرة الدينية المعقدة والعريقة تاريخيا والبالغة الحساسية لأنها ترتبط برغبات لاشعورية عارمة ومتأصلة فى الشخصية النفسية للإنسان الذى يحاول أن يعطى بها لحياته معنى.

تعقيد الظاهرة ، عراقتها وحساسيتها جعلها خاصة فى الفضاء العربى الاسلامى لغزا قلما قاربه الباحثون مقاربة علمية . فى غياب هذه المقاربة ساد الطرفان المتطرفان : النقد السطحى والتقريط الدعائى .. وقد آن الآوان لأن تقاربها مقاربة / موضوعية لا مدعاة فيها للمدح أو للقدح بل للفهم العلمى ما أمكن ذلك عندما نقارب الظاهرة الدينية بمفاتيح التحليل النفسى، بسوسيولوجيا الأديان ، تاريخ الأديان المقارن ، الانثروبولوجيا ، الفيلولوجيا ، الالسنية ، وعلوم ما قبل التاريخ التى تعرف اليوم ثورة غير مسبوقة فإننا نتعلقها عندئذ على نحو عقلانى لا يترك مجالا يذكر للفكر الأسطورى المحلق بجناحين سحريين فوق التاريخ ويفتح الطريق للتفكير العلمى المحكوم بمنطق : لا شئ يأتى من لا شئ.

ساقتصر هنا بسبب ضيق المساحة على مفتاحين من مفاتيح حل ألغاز الظاهرة الدينية هما علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان المقارن لمساعدة القارئ على فهم أفضل لهذا الكتاب النفيس.

الإضاءة النفسية للظاهرة:

الرموز الدينية تحولت على مر العصور إلى وقائع اجتماعية تعيد تنظيم ادراك الإنسان لمحيطه وعالمه لانها تلبى آمالاً وحاجات عميقة فى بنية النفس

الانسانية هيكلت الجهاز النفسى البشرى ، وراء نشأة المقدس الذى يعود إلى ليل التاريخ، يكمن هذا الجهاز النفسى الكونى المسكون بالشعور بالذنب إزاء الأب ، بالعصاب الاستحواذى الجماعى، بالرغبة المتأصلة فى نيل حب الأب وحمايته واخيرا الرغبة فى الخلود.

الشعور بالذنب : أن تخطئ فى حق الآخرين وتشعر بالندم فتحاول إصلاح خطأك فذلك هو الشعور الصحى بالذنب الذى يشهد على أن ضميرى الأخلاقى معافى لأنه ما إن وعى أنه انتهك أمراً أخلاقيا حتى سارع إلى إصلاح خطيئته . أما أن تشعر أنك مثقل بالذنوب دون أن تقترف خطيئة فذلك هو الشعور العصابى بالذنب الزائف العائد إلى الخطيئة التخيلية فى حق الأب الذى توهمت أنك قتلته أو فكرت فى قتله خلال المحنة الأوديبية فى الصراع معه على الاستئثار بالأم. خطيئة القتل الوهمية فى الطور الأوديبى وقعت فعلا حسب فرضية فرويد المعقولة رغم أنه لم ينهض عليها دليل / انثروبولوجى عن قتل ابناء القطيع البدائى لابيهم الذى حّرم عليهم نساءه . لا شك أنهم بعد اقتراف جريمتهم وقعوا ضحية شعور ساحق بالذنب فحاولوا طلب الغفران بتخييل أن أباهم القتيل حى يرزق فى السماء وبالاعتقاد فى قداسة نهيه عن سفاح المحارم .

فى الثمانينات تم اكتشاف هائل فى حديقة الحيوانات اللندنية الشامبنزى هو الوحيد بين جميع القرود الذى لا ينزو على أمه ، والقرابة الجينية بينه وبين الانسان وثيقة جدا جينان فيما القرابة بين الحمار والفرس أربع جينات ومع ذلك قد ينجبان البغل. الوصايا العشر من منظور فرويدى تلخيص مكثف لدروس المحنة الأوديبية التى اكتوى بنارها الإنسان فى ليل التاريخ : لا تقتل (آباك) لا تزنى (بأمك) . ولو لم تكن هاتان الجريمتان ، يقول فرويد ، قد وقعتا مراراً فلماذا هذا الالحاح الاستحواذى على تحريمهما وتشديد النكير على من يقترفهما ؟ يعتقد فرويد أيضا أن إرهاب نكاح المحارم هو الذى أسس تحريم الزواج من داخل العشيرة لدى البدائيين. الشعور بالذنب ، بالخطيئة الأصلية فى حق الأب القتيل تستوجبي الفداء: طلب الغفران وهذا يستوجب بدوره طقوسا مقدسة إذن صارمة.

العصاب الاستحواذى : الشعائر التى أقيمت منذ أقدم العصور سواء فى

السحر أو الديانات البدائية من رقص طقسي واغتسال شعائري وطهارة وحركات وسكنات رتيبة تعبير عما أطلق عليه علم نفس الاعماق الفرويدي العصاب الرهابي الاستحواذي الجماعي. الرهاب هلع مقدس من ارتكاب الخطيئة المميتة يحاصر أفكار عبدة وثن ما أو إله ما بشعائر قهرية لا حيلة لهم فيها ويعبر عن نيتهم النفسية العصابية كدفاع ضد الجنون الذي سيصيبهم إذا ما تخلوا عن هذه الطقوس التعبدية التي لا مبرر منطقيا لها . هذه الشعائر تغطي جميع الأنشطة المقدسة- وجميع الأنشطة مقدسة- لدى القبائل البدائية من صيد بحري وبري وزراعة وحصاد وزواج وختان وموت فضلا عن عبادة الآلهة بحيث لا يمكن أن توجد ممارسة للمقدس بدون شعائر.

الرغبة في أب عطوف وحام:

ألتقى الرحالة والأنثروبولوجيون بقبائل بدائية لم تفارق بعد مرحلتي الجني والصيد ومع ذلك متدينة أي تقوم بالشعائر وتؤمن بالخلود في حياة ثانية بعد الموت كعزاء عن بؤس هذه الحياة. فكيف آمنوا بالدين وهم ما زالوا في مرحلة ما قبل الكتابة ؟ على هذا السؤال يحاول علم نفس الاعماق الفرويدي تقديم مشروع إجابة . يرى فرويد أن الشعور الديني بما هو شعائر، عبادات ومعتقدات تنظيم علاقة الإنسان بما فوه- الطبيعة (مقدس ، الهة ، إله) متجذر في اللاشعور لان وظيفته النفسية هي تقديم العزاء للإنسان الذي يواجه قسوة الطبيعة على الإنسان ، قسوة الانسان على الانسان وقلق الموت . العزاء الديني يلبي رغبة عتيقة تسكن أعماقه في مقدمتها رغبته طفلا في نيل حب وحماية أب ودود وقوي . قبائل الاسكيمو تنادي معبودها باسم الأب وكذلك يفعل المسيحيون.

شرط الإنسان البالغ الهشاشة نفسيا واجتماعيا يؤهله إلى البحث عن ملاذ أبوي يلوذ به كلما ألمت به الشدائد . نعرف من المعاينات الانثروبولوجية. إن بعض القبائل الهمجية لا تقبل على القيام بالشعائر الدينية إلا إذا واجهت كارثة طبيعية تعيدها إلى شرط الطفل المحتاج إلى حماية أبوية عساها تخفف عنه بلواه . هذه الرغبة في الحب والحماية التي تسكن الانسان من المهد إلى اللحد ومنذ ليل التاريخ إلى الآن دفعته على مرّ العصور إلى عبادة آلهة شتى واعتناق ديانات لا تحصى قاسمها المشترك : تقديم العزاء الرمزي له: وعد بالخلاص ، يسميه فرويد وهما ، ليس بمعنى

الادراك المغلوط للحقيقة بل بمعنى الاعتقاد القائم على تحقيق الرغبة ، إذ نسمى وهما ، يقول فرويد ،معتقدا ما عندما يكون تحقيق الرغبة عاملا أساسيا باعثا عليه ، فالوهم هو بديل لذيذ عن حقيقة مريرة لذلك هو دائما فى قطيعة مع الواقع لانه تحقيق لرغبة لا شعورية لا علاقة لمنطقها الوجدانى بالمنطق العقلانى ، الوهم على علاقة وثيقة بالفكر السحرى الذى يعتقد أن بامكانه إرغام الواقع على إنتاج آثار متناقضة لقوانينه – لهذا السبب كان البدائى يهتدى بالأساطير التى تسليه لا بالافكار لانها تتجاوب مع رغبته فى التجذر فى المحلى فى الانفتاح على الكونى ، فى التسمر فى ذاكرته الماضوية لا فى التطلع إلى مشروع مستقبلى. هذه حال البدائى أو ذىّ التفكير البدائى من المعاصرين . لكن فرويد يلاحظ أن إنسان الحضارة هو أيضا كسلفه البدائى يرنو إلى عزاء الملاذ الوهمى الآمن . كيف ؟ ذلك أن الحضارة بما هى حياة مشتركة فى ظل مؤسسات بالغة التعقيد والانضباط تتطلب ، حفاظا على بقائها ، قمعا للرغبات العدوانية واللااجتماعيةAntisociales المتأصلة فى البنية النفسية . قمعها يؤجج مشاعر الاحباط التى تتطلب تعويضا رمزيا ، ملاذا وعزاء . الدين ، يقول فرويد ، يقدم تبريرا مقبولا لتخلى الانسان عن غرائزه العدوانية ويضفى عليها دلالة نبيلة.

الرغبة فى الخلود : عزاء مثالى لانها تستجيب لرغبة عميقه وعتيقة كما تؤكد ذلك علوم ما قبل التاريخ يقول إيف كوبنسCopens. استاذ البالونثولوجيا فى الكوليج دوفرانس« شرع الانسان يدفن موتاه تسهيلا لرحلتهم إلى عالم آخر منذ خمسين ألف عام » ،أى فى العصر الاحيائى السحرى.

أثناء دراسته لخصوصية اليهودية التاريخية التى تميزها عن المسيحية ، المشتقة منها مع ذلك ، قدم فرويد فرضية معقولة عن سر عجز الديانة اليهودية عن الارتقاء من منزلة الديانة القومية إلى مصاف الديانة الكونية على غرار المسيحية : « استبعدت اليهودية ،كما يقول بعناية التذكرات الانسانية المبهمة (للخطيئة الأصلية) وربما لهذا السبب فقدت اعتبارها كديانة كونية ». لم تستبعد اليهودية ذكريات الخطيئة الأصلية خطيئة قتل الأبناء للأب فى القطيع البدائى (انظر كتاب الطوطم والمحرم لفرويد) التى

تأسست عليها بالمسيحية انطلاقا من الام صلب الاب الرمزى المؤسس وحسب بل واضافت إلى ذلك أيضا استبعاد الوظيفة الاساسية لكل دين يطمح للكونية : تقديم العزاء لمعتنقيها بالأمل فى حياة ثانية : «مما يلفت كليا الانتباه ، يقول فرويد، إن نصوصنا المقدسة لم تقرأ حسابا لحاجة الإنسان إلى الاطمئنان إلى أن حياته ستتواصل بعد الموت(...) أريد أن أضع هذا العنصر ضمن العناصر التى جعلت من المستحيل على اليهودية أن تحل محل ديانات العصور القديمة بعد سقوطها » . لا تختلف اليهودية فى هذه النقطة عن بعض الديانات القديمة التى لم تقرأ حسابا للخلود فى ملكوت السماوات كالديانة الرومانية التى كانت ضامنة لانتصارات الشعب الرومانى فى حروبه لكنها لم تضمن لكل فرد رومانى الخلاص لروحه فى حياة ثانية.. بدوره لم يعر يهوه ، إله بنى إسرائيل القومى ، اهتماما للخلاص روح الفرد اليهودى بعد الموت بل اهتم حصراً بحماية شعبه المختار . وهكذا لم يستطع إغراء النفوس المسكونة بالخلود بالدخول فى دينه الاثنى المركزى المغلق دون غير اليهود.

إذا كان الانسان شرع منذ خمسين ألف عام يدفن موتاه تسهيلا لرحلتهم إلى عالم آخر ، عالم الخلود ، حق لنا أن نتساءل لكن من أين جاءته فكرة خلود الروح المدماك المؤسس للميتافيزيقيا الغربية كلها؟ هذه الميتافيزيقية ليست فى الواقع إلا تنظيرا لاهوتيا- فلسفيا متأخرا جدا لرغبات إنسانية عتيقة وقع التسامى بها على نحو متقن فى مقولات فلسفية.

تخييلات الإنسان البدائى عن الخلود تعود دون شك إلى الطور الاحيائى الذى هو فى حدود معلوماتنا الراهنة الطور الأول فى مسار الإنسان الروحى الذى تجسد أولا فى الاحيائية ثم فى المعتقدات الاسطورية ومتأخرا فى المقولات الميتافيزيقية الافلاطونية وبعد ذلك فى المسيحية.

كيف توصل الإنسان البدائى إلى الاعتقاد فى وجود الروح؟ يبدو أنه توصل إلى ذلك فى الطور الأول للاحيائية(الاعتقاد بان كل شئ فى الكون مسكون بالحياة) من خلال عملية التنفس وتجربة الاحلام . بالنسبة للانسان المعاصر النفس مادى . مجرد تبادل للأوكسجين الذى نستنشقه والغاز الكربونى الذى ننفثه – لكن الأمر لم يكن بمثل هذه البساطة عند الإحيائى . بالنسبة له النفس (ومنه أشتقت النفس) روحى . وبعد الموت ينفصل عن الجسد ليرحل إلى عالم آخر . تقاليد بعض الشعوب البدائية تقتضى أن

يسجى الميت على ظهره لمساعدة الروح على الخروج من الفم : يقول مرسيا إلياد الاخصائي في تاريخ الأديان : عند قبائل ناسكابي ، الهنود الحمر الصيادون بكندا ، الروح لطيفة (صغيرة الحجم) وتفارق الجسد عن طريق الفم، بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الروح تسكن القلب ، في الفرنسية القلب مرادف للروح، ألا يتوقف القلب عن الخفقان بعدما تفارقه الروح بالموت؟ ويعتقد الهنود أن الروح تفارق الجسد عندما ينام وتعود إليه عندما يستيقظ وتشاطرهم قبائل الناتو الكونغولية نفس الاعتقاد الذي يبدو أنه كان شائعا في الجزيرة العربية حيث يسود الاعتقاد بأن الروح تقبض بالليل وتبعث بالنهار فتعود إلى الجسد وهكذا دواليك إلى أن تفارقه أخيرا بالموت.

الواقعة الاخرى التي أقنعت الاحيائي بوجود وخلود الروح هي الاحلام . لم يكن طبعا بوسعه أن يعرف ما نعرفه نحن علميا عن الاحلام بما هي ظاهرة نفسية ذات مضمون ظاهر لا يكاد يدل على شئ ومضمون خفي هو تعبيرها الحقيقي لكن لا سبيل إلى حل رموزه إلا بالتحليل النفسي وأن هذا المضمون تعبير عن ماضي الحالم أي عن رغباته المكبوتة التي لم يحققها لا عن مستقبله كما يعتقد البدائيون .. لذلك يعتقد الهنود الحمر أن الاحلام هي الغنيمة التي تعود بها الروح من رحلتها بعد مفارقة جسد النائم . وما الاحلام ؟ يجيب الهندي الأحمر : هي الأسرار التي أطلعت عليها أرواح الموتى روح النائم التي حاورتها .من هنا الاعتقاد الشائع عند الهنود الحمر بأن أرواح الاسلاف هي التي تعطي الشرعية للحاكم وهي التي تتحكم في حياة الاحياء ، وهكذا فمن تجربتي التنفس والاحلام استنتج البدائيون وجود عالم آخر خالد تخلد فيه الأرواح، يقول مرسيا إلياد : اعتقد الانسان الاحيائي في وجود روحه هو وفي بقائها بعد فناء جسده ثم أسقط ذلك على ما يحيط به من أشياء فنسب لها أرواحا قادرة على التأثير فيه .

التفكير الإحيائي شائع أيضا لدى الأطفال . عندما كنت طفلا كنت أنتقم من الحجر الذي يؤذي قدمي الحافيتين. ونعثر في الديانة اليهودية مثلا على نماذج منه ففي سفر الخروج (الاصحاح ٢٠- الآيتيان ٢٨-٢٩) يعاقب الثور الذي ينطح رجلا أو امرأة . تحميل التوراة الثور المسئولية الجزائية يعني أنه ذو روح مسئولة . إذا كان ،كما تقول الاحيائية ، كل ما في الكون حيي وذوروح فهو قادر تاليا على تقديم الحماية للإنسان إذا استعطفه ،وهكذا



نشأت عبادة الطبيعة كدين نفعي على غرار جميع الديانات القديمة فالعبادة مغبأة بالاستعطاف أي استجلاب الحب والحماية، في الواقع لم يعتقد الاحيائي في وجود روح واحدة خالدة بل في وجود أرواح يتراوح عددها بين سبع وثلاث عشرة روحا .وهكذا سبق الاعتقاد في تعدد الأرواح الاعتقاد في تعدد الآلهة في المرحلة الوثنية التالية للاحيائية.

لعبة الموت والخلود في المعتقدات والأساطير العتيقة تلقى أضواء على إشكالية خلود الروح في الميتافيزيقا الغربية كما في الديانات التوحيدية . يقول مرسيا إلياد : في الأساطير فراق الروح للجسد يفضي إلى ميلاد جديد ، حيث يغدو الإنسان كائنا روحيا «نفسا» يصبح «روحا».

الرغبات العتيقة اللاشعورية والتخيلات عبرت عن نفسها في شتى اطوار تطور الانسان الثقافي عبر العصور في المعتقدات الاحيائية ، الوثنية وفي المقولات الميتافيزيقية .. في كتابه أسطورة العود الابدي يثبت مرسيا إلياد أن الأساطير القديمة تعلمنا ان كل ما على الارض له نموذجه في السماء . من هذه الاساطير استفتى افلاطون نظرية المثل الافلاطونية القائلة بان عالم المعقولات بعيد المنال هو نموذج عالم المحسوسات قريب المنال والمبتذل. المحسوسات التي تدركها الحواس ما هي إلا صورة باهتة لنماذجها السماوية التي لا تدركها الا العقول : الجمال الماثل امامنا ليس سوى انعكاس باهت لمثال الجمال السماوي والطاولة التي أكتب عليها صورة شاحبة لفكرة الطاولة في عالم المعقولات . فلسفة المثل الافلا طونية التي أسست الميتافزيقا الغربية وثنائية الروح والجسد استلهمها افلاطون من معتقدات بلاد الرافدين الأسطورية. تقول الاساطير السومرية : ما هو موجود على الأرض له مثاله في السماء . مثلا دجلة له نموذجه في نجم أونيت والفرات له مثاله في نجم الخطاف .كما تعتقد بعض الشعوب الجبلية أن لجبالها نماذج في السماء ،في الكوسمولوجيا الايرانية كل ما في الأرض له نماذجه في السماء.

هذه الرغبات التخيلية مسجلة في تاريخ الانسانية النفسي والاجتماعي والتساؤلات التي اكتست صوراً أدبية ميتافيزيقية سامية ومتسامية تعود جذورها في جزء مهم منها على الأقل إلى الجزء اللاشعوري في الشخصية الانسانية.

الاضاءة النفسية للظاهرة الدينية بكل ما لها من قوة تفسيرية ما يبدو

للوهلة الأولى تعاليا وسراً لها هدفان المعرفة أولاً ومساءلة القيم ثانيا لاعادة تأسيسها بعيدا عن البارانويا الفردية أو الجماعية والدوغمائية ويقينياتها المطلقة والمغلقة على كل تساءل، والحال أن العلوم المعاصرة بما فيها الدقيقة تعلمنا ما علمنا إياه- دون جدوى- حكيم سوريا الاعظم ابو العلاء المعرى:

أما اليقين فلا يقين وانما / أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا! .

المساءلة الدائمة للقيم لاعادة تأسيسها لا تنام على حرير يقينيات مرض الجمود الذهنى لذا كانت تاريخيا سر أسرار التكيف مع الجديد وتجديد التجديد وتحديث الحداثة وإعطاء الأولية للعقل على النقل وللصيرورة على أسطورة الأصول وللحاضر والمستقبل على الحنين الاكتئابى إلى الماضى الذى علته صفرة الموت. الاضاءة النفسية لفهم الظاهرة الدينية ومشتقاتها ليست بذات أهمية معرفية وحسب بل أيضا لها أهمية سياسية فى قلب الاحداث التى تدور نصب أعيننا على امتداد أرض الاسلام ،حيث وضعت الأصولية الاسلامية الاستيلاء على السلطة السياسية على جدول أعمالها.

رصد التحليل النفسى اصابة المتعصبين دينيا بالبرانويا بما هى تضخم الأنا مضاف إليه أفكار الاضطهاد. وهذه ملحوظة بقوة فى تصرفات الزعماء الاصوليين الذين يجدون عن شعور منهم أو عن غير شعور في الدين أداة مثالية لتحقيق تخييلات الاضطهاد التى تطاردهم وإرادة القوة التى تسكنهم حسب المنطق البارانوى الهاذى : الناس متآمرون ، متسلطون وأشرار فعلى أن أتآمر عليهم قبل أن يتآمروا على ، أن أحكمهم قبل ان يحكمونى وان اضطهدهم قبل أن يضطهدونى . ألا يشكل هذا الرصد مفهوما تفسيريا لاستراتيجية الحركات الأصولية الاسلامية الممارسة ل« العنف الوقائى» بالفعل وبالقوة؟ بدون هذا المفهوم المفسر لن نستطيع تفسير الجذور النفسية وتوقع العواقب السياسية الوخيمة للنخبوية الأصولية البارانوية التى تجعل من أهل الحل والعقد (الفقهاء) مصدرا لشرعية السياسية بدلا من الشعب السيد أو لعبادة الولى الفقيه يجعله مقدسا فوق المساءلة وفوق الدستور يستمد «شرعيته من الله لا من الشعب» كما قال ناطق نورى اجترارأ للخمينى وجعل نقده مستوجبا لعقوبة الاعدام . وبدون المفهوم التحليلى النفسى عن «الرغبة فى الحكم Le desir de diriger التى هى مزيج متفجر من العصاب الاستحواذى ، البارانويا ، السادية

والاستعراضية ،كما لن نفهم التوتاليتارية الأصولية وكتائب« التبليغ والدعوة » المجندة لخدمتها والذين يقتحمون خلوات الناس لارغامهم على أن يلبسوا ،كما يلبسون ويشربوا كما يشربون ويأكلوا كما يأكلون وان يدخلوا المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد بالرجل اليمنى!.

اضاءة تاريخ الأديان المقارن:

تاريخ الأديان المقارن ذو أهمية كبرى لحل ألغاز الظاهرة الدينية المعقدة . بدون تحليل تاريخي لتكونها وتطورها منذ الاحيائية إلى الديانات التوحيدية مرورا بالطوطمية والوثنية لن تفهم فهما تاريخياHistoriciste أي من خلال تفاعلها فيما بينها وتفاعلها مع محيطها الاجتماعي -الاقتصادي وكيفية تبلور تقاليدها وتكون كتبها المقدسة وأساطيرها المؤسسة ودلالات شعائرها النفسية وسيكولوجيا معتنقيها وباختصار تأثيرها في التاريخ وتأثير التاريخ فيها . هذا هو موضوع تاريخ الأديان المقارن الذي أسسه في صيغته الحديثة عامل المطبعة السابق جورج سميث الذي أصبح من أبرز المتخصصين في الآشوريات.

في سبتمبر ١٨٧٢ حدث ما يشبه الزلزال في تاريخ الأديان عندما أعلن ج. سميث عن اكتشافه الذي يعادل في أهميته اكتشاف أن الأرض لم تعد مركز الكون : العثور على الأصل البابلي لسفر التكوين في بلاد الرافدين ، فقد أنهى لتوه ترجمة الالواح البابلية التي تضم ملحمة بجلجامش المتشابهة حتى في أدق التفاصيل مع قصتي الطوفان والخلق التوراتيتين مما لا يدع مجالا للشك في أن العبرانيين قد ترجموا بتصرف خلال السبي البابلي في القرن الخامس قبل الميلاد الاسطورة البابلية التي سجلت على الطين بالخط المسماري في القرن الثامن عشر قبل الميلاد . بهذا الاكتشاف تهاوت أسطورة أن الكتاب المقدس هو أول نص مكتوب وأنه وحي سماوي.

علم تاريخ الأديان المقارن يدرس أساسا الميثولوجيا التي قامت عليها الديانات الميتة كالبابلية والمصرية مثلا وكذلك الديانات العتيقة التي ما زالت شائعة بين الاحيائيين (٣٠٠ ألف نسمة) والوثنيين المتواجدين في أربع قارات.

لا سبيل لفهم الديانات السائدة فهما علميا إلا من خلال تحليلها بعلوم الحداثة ومنها علم الأديان المقارن الذي يتيح للنشء فهمها في سياقاتها

التـاريخـيــة مما يـسـاعـده على عـدم الـزج بـالـديـنـى فى الـدنـيـوى وبـالـديـن فى السياسـة والعلم.

« فهم بـنـيـة ووظيفة الأساطيـر فى المجتمعات التـقـلـيـديـة- كما يـقـول مرسيا إلياد - لا يساعدنا على الكشف عن حقبـة من حقب الـتـاريـخ الإنسانى وحسب بل ويـسـاعـدنـا أيـضـا عـلى فـهـم بعض مـعـاصـريـنـا فـهـمـا أفـضـل » لأن الـنـفـسـيـة الأسـطـوريـة والـفـكـر الاسـطـورى مـا زالا فـاعـلـين بـين قـطـاعـات واسـعـة من مـعـاصـريـنـا ، الاسـطـورة تـخـتـلـف عـنـد الـقـدمـاء عن الحكاية الـدنـيـويـة المسلية الـتـى تـضـاهـى الادب الـفـكـاهـى عـنـدنـا الـيـوم. الاسـطـورة لـيـسـت لـلـتـسـلـيـة بل هـى فى تـصـور الـبـدائـيـين حـدث مـؤسـس والـتـأسـيـس هـو لـب مـوضـوعـهـا فما من اسـطـورة إلا وهـى تـؤسـس لـبـدايـة (لأصل) مـا : بـدايـة الـكـون، بـدايـة الـحـيـاة ، بـدايـة المـوت ، بـدايـة خلق حـيـوانـات الـصـيـد،بـدايـة خلق الـنـبـاتـات ، بـدايـة ظـهـور مـجـتـمـع ، مـؤسـسـة، تـقـلـيـد ، طـقـس ديـنـى . هـذه الـبـدايـات يـرويـهـا نـص مـقـدس لـه كأى نـص مـقـدس عـنـد مـعـتـنـقـيـه حـرمـة وذمـام وشـعـائـر صـارمـة لا تـنـتـهـك. فـهـى لا تـتـلـى إلا فـى أوقـات مـعـلـومـة ومـقـدسـة ولا تـقـرأ إلا تـرتـيـلا ، يـقـول مـرسـيـا إلـيـاد فـى كـتـابـه « مـظـاهـر الاسـطـورة » Sapectscles Mg thes : « لا يـجــوز روايـة الاسـطـورة كـيـفـمـا اتـفـق . بل ككل نـشـيـد سـحـرى يـنـبـغـى أن يـسـبـقـهـا تـرتـيـل (...)غـالـبـا لا تـكـفـى مـعـرفـة أسـطـورة الأصل بل يـجـب تـرتـيـلـهـا لابـراز مـا فـيـهـا(..) بـتـرتـيـلـنـا لاسـطـورة الأصل نـدع أنـفـسـنـا نـتـشـرب الأجـواء المـقـدسـة الـتـى حـدثـت فـيـهـا الأحـداث الخـارقـة . زمـن الأصل الاسـطـورى هـو زمـن قـوى لأنـه يـنـفـرد بـالحـضـور الـفـعـال والمـبـدع لـلـكـائـنـات الـفـو- طـبـيـعـيـة. تـرتـيـلـنـا لـلاسـاطـيـر يـجـعـلـنـا نـعـود إلى الـزمـن الـبـديـع (الخـارق لـلـعـادة) فـنـغـدو بـذلك مـعـاصـريـن عـلى نـحـو مـا لـلأحـداث الـتـى تـقـصّهـا الأسـطـورة فـنـشـارك الآلـهـة والأبـطـال حـضـورهـم.

الاسطورة مـثـلـهـا مـثل الـنـصـوص المقدسـة من المضـمـون بـهـا على غـيـر أهـلـهـا . يـقـول « إلـيـاد » فـى فـصـل الأسـطـورة فـى كـتـابـه المـذكـور : « عـنـد قـبـائـل كـثـيـرة لا تـتـلـى الاسـطـورة بمحـضـر الأطـفـال والـنـسـاء الـذيـن لم يمـروا بـالـتـبـدئـة Initia-tion (الـدخـول فـى جـمـاعـة جـديـدة والاطـلاع عـلى أسـرارهـا) . يـتـولـى الـشـيـوخ الحـفـاظ إطـلاع الأعـضـاء الجـدد، المـبـتـدئـين ،عـلى الأسـاطـيـر (..) الأسـاطـيـر المـقـدسـة الـتـى لا يـجـوز لـلـنـسـاء الإطـلاع عـلـيـهـا هـى تـلـك الـتـى تـتـعـلـق بـالـكـوسـمـولـوجـيـا

(ميلاد الكون) وخاصة تكد التى تحتوى على شعائر التَّبْدئة (...) الأساطير لاتتلى إلى فى الأوقات المقدسة فى الخريف والشقاء وفى الليل فقط »

أبطال الاسطورة كائنات فَوْ- طبيعية : آلهة أو أنصاف آلهة [أبطال ، أسلاف].

إذا كانت وظيفة العلوم الدقيقة تقديم مشروع إجابة عن سؤال كيف تحدث أو تستغل الظواهر ، فان وظيفة الأسطورة هى الاجابة اليقينية عن سؤال لماذا أحدثت الموجودات من ميلاد الكون الى خلقٍ حيوان الصيد؟ . بهذه الإجابة اليقينية عن أسئلة البداية تعطى الاسطورة معنى فحياة ناس المجتمعات الاسطورية الذين لا يستطيعون ، نظرا لهشاشة تصوراتهم وذهنياتهم ونفسياتهم ، ان يشعروا بالإمن النفسي الا فى ظل اليقين لمطلق الملازم للسايكولوجيا البدائية او التقليدية التى تتوكأ علي عكاز يقين . اما فى عالم اليقين العلمى المؤقت ، عالم الصيرورة اى تغير الموجودات عبر الزمن ، حيث كل شئ يرسم الاكتشاف يُصاب ذوو النفسية الاسطورية بالقلق ويلوذون بالتعصب اذن بالعنف دفاعا عن اوهامهم اللذيذة - التى يعطون بها لحياتهم معنى . لذلك كان عالم الأسطورة طوال عشرات آلاف عالم الاطمئنان الذى لايعرف التساؤل والشك فالاسطورة تقدم الخبر اليقين عن أصل كل شئ وعن جميع الاحداث المؤسسة التى صاغت نمط حياته وحياته ذاتها . يقول مرسيا الياد: « لا تقص الأساطير بداية خلق العالم (...) بل وايضا جميع الاحداث الأصلية التى جعلت الانسان كما هو الآن : كائنا فانيا وبائسا (...) فناء الانسان ناتج عن حدوث شئ مًّا فى هذا الزمن [زمن البداية] ولو لم تحدث لكانت حياته الآن أبدية (...) اسطورة أصل الموت تقص ما حصل فى هذا الزمن لتفسير السبب الذى جعل الانسان بشرا فانيا ».

يضيف مرسيا إلياد «جل الاساطير القديمة تفسّر الموت بانه حدث تافه ترتب عن اختيار الاسلاف الغبى (...) أرسل الله الحرباء الى الاسلاف حاملة رسالة الخلود كما ارسل لهم فى نفس الوقت العظاءة (السّقاية)حاملة لرسالة الموت. تأخرت الحرباء فى الطريق فسبقتها العظاءة فى تبليغ رسالتها مما أدّى الى دخول الموت الى العالم . انه لو وصف لعبثية الموت من النادر العثور على ما هو أرقى منه لدى الوجوديين الفنرنسيين.(...) انها لمؤثرة الأساطير التى تعيد الموت الى تصرف غيبى من الاسلاف . تقول اسطورة

ميلانزية بان الاسلاف كانوا كلما تقدم بهم العُمر استعادوا شبابهم بارتدائهم جلدا جديداً كما تفعل التعابين. لكن ذات يوم عادت عجوز بعد استرداد شبابها الى بيتها فلم يتعرف عليها ابنها.

تهدئة لخاطره عادت إلى ارتداء جلدها القديم. ،منذ ذلك اليوم أصبح الانسان كائنا فانياً». انها دائما حواء رمز الخطأ والخطيئة التى كتبت على البشرية الشيخوخة والفناء

تحميل المرأة فى معظم الاساطير خطيئة « السقوط » منتشر لدى القبائل الهمجية . تقول الاسطورة البابلية (جلجامش) ان « السماء والارض كانتا فى البدء ملتصقتين » ففتحتهما الالهة لكى تكون على الارض الحياة . غابت المرأة عن هذا الحدث السعيد . اما الاسطورة الافريقية التى تجعل الفصل بين السماء والأرض نذير شؤم على الإنسان فقد جعلت المرأة فى قلب الحدث. تقول اسطورة افريقية: « فى الاصل [فى البداية] كان الله، قُبة السماء ، قريبا جدا من الارض قاب قوسين أو أدنى إلى درجة انه كان يُلمس باليد.كان ذلك عهد السعادة والسلام والرخاء . لكن ذات يوم مرت به امرأة من قبيلة «بول » تحمل على رأسها حملا من الحطب كان يلامس قبة السماء فسألت المرأة الله بأن يرتفع قليلا. فاستجاب لرغبتها مرتفعا عاليا جدا. منذ ذلك اليوم ترك الله الناس فريسة للقوى العلوية وتوقف عن التدخل فى حياتهم». السماء القريبة جدا من الأرض والله القريب جدا من الناس الذين وفرلهم السعادة و السلام والرخاء ألا يذكرنا برمز ألاب الحامى والعطوف . والمرأة التى وضعت حداً للتدخل الربانى فى حياة الناس ورفع حماية الله عنهم ألا تكون ترجمة لا شعورية للام المفترسة التى تحرم رضيعها الظامى من نعمة الثدى وتمتحنه بصدمة الفطام كما يقول التحليل النفسى؟

يواصل مرسيا الياد سرده للاساطير المقارنة التى تفسرلماذا غدا الموت قدراً على الانسان بعد أن كان قبل ذلك خالداً : « تذكرنا أخيراً اسطورة الحرباء والعظاءة بالاسطورة الاندونيسية الجميلة عن الحجرة والموزة القائله ان السماء كانت فى البداية قريبة من الارض وكان من عادة الخالق انزال هدايا مشدودة الى طرف حبل الى الناس. إتفق ذات يوم أن أنزل لهم حجرة بدلا من الهدية. إستهجن الأسلاف صنيعه فراجعوه فى الأمر قائلين : مالنا وهذه الحجرة ؟ إعطنا شيئا أخر. فاستجاب بطلبهم وأنزل لهم بعد أيام

موزة. سروا بالهدية عندئذ سمعوا مناديا من السماء يناديهم: ها أنتم قد إخترتم الموزة فستكون حياتكم كحياتها: عندما تنجب شجرة الموز فسيلتها فانها تموت وكذلك ستموتون ويخلفكم أبناؤكم. لو اخترتم الحجرة لكانت حياتكم كحياتها صلّدة وخالدة » آه لو أن الفتى حجر يقول طرفه. « مازلنا، يواصل الله ، نعثر على فكرة الخُلود لدى بعض المجتمعات العتيقة التى مازالت مقتنعة بان بوسع الانسان ان يحيا الى الأبد شرط أنْ لا يضع فاعل شرير جداً لحياته. يعنى ذلك أنَّموتا طبيعيا أمر مرفوض.

وكما فقد أسلافنا خلودهم صدفة أو المؤامرة شيطانية كذلك يموت الانسان اليوم ضحية السحرأو الاشباح او مهاجمين فَوْ- طبيعيين » وهكذا يعلمنا تاريخ الاساطير المقارن كيف تؤمِّن هذه الاخيرة للتجمعات البداية المعاصرة تماسكها وتعطى لحياة اهلها معنى عندما تقدم لهم اجوبه يقينية لا عن اسئلة اصلها وحسب بلْ وايضا عن وجودها ومصيرها وتفاصيل حياتها اليومية التى برمجتها الآلهة أو الأسلاف. اساطير القبائل التى مازالت تعيش على الصيد تحدثها عن الكائن العلوى الذى علّم اسلافهم كيف يصيدون وكيف ياكلون كل شئ مقدر سلفاً فى قضاء الحاجة البشرية!

وما الانسان إلا لعبة الآلهة ، الكائنات الفَوْ- طبيعية والاسلاف الذين يقررون له تفاصيل حياته من المهد إلى اللحد ويحفظون له النظام فى الكون ونظام الكون ذاته . تلك هى ذهنية سكان المجتمعات الأسطورية أو ذوى الذهنية الاسطورية من مُعاصرينا يُقيم مرسيا إلياد فى كتابه « مظاهر الاسطورة » توازيا دقيقا للاختلافات النوعية بين البدائى والإنسان الحديث:« إذا كان الإنسان الحديث يرى نفسه نتيجة مجموعة من الاحداث التاريخية ، فان الإنسان « البدائى » يرى ان وجوده كما هو وبالصورة التى هو عليها نتيجة لمجموعة من الاحداث الاسطورية ،الإنسان الحديث يعى أنه من صنع التاريخ والبدائى يتوهم أنه من صنع القوى الفَوْ- طبيعية والاسلاف :« بامكان الإنسان الحديث ، يقول إلياد، تَفْسير حياته الحالية بالطريقة التالية :وجوده كما هو الآن نتيجة مجموعة أحداث لم تغدو ممكنة إلا باكتشاف الزراعة ، تطور الحضارة فى الشرق الاوسط القديم ، فتح الاسكندر الأكبر آسيا، تأسيس اغسطس الأمبراطورية الرومانية ، قلب غاليلو ونيوتى لمفهوم الانسان عن الكون وفتحهما الطريق أمام الاكتشافات



يفقد معناه أى يفقد شرعيته الاسطورية فيغدو بدعة وخلالة.

هذا الرق النفسى للاسلاف بما هو وهم أى قطيعة مع الواقع يحقق به الاحيائى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزأ بحقائق الواقع وبما هو عصاب استحواذى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عبثيا وكارثيا للوعى المعطل يصف مرسيا إلياد انتظار عبدة الاسلاف فى جزر الاقيانوس والكونغو كالتالى: عباد سفن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم لها بما تقوله أساطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا اسلافهم من قبورهم حاملين معهم كل ما لذّ وطاب . لتوفير المخازن الكافية التى تسع الثروات الطائلة القادمة مع الاسلاف العائدين من قبورهم .كما يأمرون بقتل حيواناتهم الداجنة التى لن يعودوا فى حاجة إليها .وهم يعتقدون أن أسلافهم لن يحملوا لهم معهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا فى سنة ١٩٦١ يقول إلياد ،حدث فى الكونغو حدث مشابه : فى إحدى القوى أزال السكان سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سبائك الذهب التى سيلقيها اليهم الأسلاف .وفى قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسلك الوحيد المؤدى إلى المقبرة لتسهيل عودة الموتى إليهم محملين بالخيرات »

بما أن سلف الاحيائيين الصالح أعرف بمصالح الأحياء من الأحياء أنفسهم فان رق هؤلاء النفسى حيال موتاهم يحول أنشطتهم القابلة مبدئيا للتعقل إلى شعائر عصابية قهرية لا يسعهم حيالها إلا أن يتمتموا : سمعنا لأسلافنا وأطعنا، يقول مرسيا إلياد : « عندما كان المبشر والانثروبولوجى «ستريهلو» يسأل قبيلة أرنتا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها يجيبونه:

لان اسلافنا أمرونا بذلك (..) فى غينيا الجديدة يرفض أعضاء قبائل الكاى تغيير أنماط حياتهم قائلين لأن الاسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن نتصرف مثلهم :كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح وكما فعل اسلافنا فى سالف الازمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس هذا الدعاء نجده عند الهندوس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة فى البداية » . يضيف إلياد : « فى قبائل الهنود على النساء أن يجلس على أرجلهن القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقاطعة أمامهم لان المرأة الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحوش (آدم) جلسا بهذه الطريقة فى البدء (..)

فجر الحداثة بما هى سيادة المفهوم العقلانى للعالم على المفهوم الاسطورى ظل الإنسان يلجأ للغة السحر عندما تخونه لغة المنطق وللتفسير الاسطورى للظواهر كلما أعياه التفسير العلمى . مثلا : كان مؤسس العقلانية الحديثة ، ديكارت ، يؤمن بأن قوس قزح معجزة إلهية لا تفسر علميا والحال أن تلميذ الثانوية العامة يعرف اليوم أنه ظاهرة جوية ناتجة عن انكسار ، انعكاس وتبدد الاشعاعات الملونة المكونة لضوء الشمس الأبيض بقطرات المطر! رغم تراجع المعتقدات الاسطورية العتيقة تراجعا هائلا فى المجتمعات الحديثة إلا أنها ما زالت تهيكل بدرجة أو بأخرى المخيال الجمعى المعاصر . مثلا لا حصراً اسطورتا خلق الكون البابلية وخلق الإنسان السومرية اللتان تبناهما سفر التكوين ما زالتا حاضرتين فى وعى عدد هائل من معاصرينا رغم أن علم الفلك الفيزيائى كشف سر ميلاد الكون منذ ١٤ بليون سنة وعلوم ما قبل التاريخ والبيولوجيا أثبتت تطور الحياة إنطلاقا من بكتيريا وحيدة الخلية تكونت فى المحيط البدائى منذ حوالى أربعة بلايين سنة!.

حضور رواسب الفكر الاسطورى ما زالت أيضا مقروءة فى رفض فكرة الزمن الدنيوى أى مفهوم الزمن المستقبلى مما يجعله أسيراً للماضى الذى لا يفتأ يجتر نفسه عودا على بدء كعوة الفصول الرتيبة . زمن بداية اسطورية أو عصر ذهبى يرمز لحقبة تخيلية أو تاريخية تسامت بها الرغبة إلى مرتبة المثال المحتذى والقابل للتكرار فى عصرنا . الدستور الايرانى ينص على أن الولى الفقيه يحكم فى انتظار عودة المهدى المنتظر «عودة الامام الغائب عجل الله فرجه» .

هذه العبادة الصوفية للماضى راسب من رواسب عبادة الاسلاف السحرية- الاحيائية. تاريخ الاديان المقارن يعلمنا أن هذه العبادة قامت فى المجتمع العشائرى حيث تسود الروابط الدموية بين أعضاء العشيرة . بعبادة الأموات كان الاحيائيون وما زالوا يتوهمون أنهم يتصلون باسلافهم الذين بانتقالهم إلى السماء وبتحولهم إلى أرواح صافية غدوا يمتلكون قوة هائلة لا يمتلكها الأحياء مما جعل هؤلاء فى حاجة لحماية الآباء والاجداد فى حياتهم اليومية . فى الصين القديمة ، الاحيائية ، كان كل نشاط ذى معنى : خطوبة ، زواج ، سفر بعيد ، الحصول على مهنة يتطلب حكما تنبيه الاسلاف إليها ليباركوها ويحموها من وراء قبورهم . وكل نشاط لايحاط به الاسلاف علما

يفقد معناه أى يفقد شرعيته الاسطورية فيغدو بدعة وخلالة.

هذا الرق النفسى للاسلاف بما هو وهم أى قطيعة مع الواقع يحقق به الاحيائى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزأ بحقائق الواقع وبما هو عصاب استحواذى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عبثيا وكارثيا للوعى المعطل يصف مرسيا إلياد انتظار عبدة الاسلاف فى جزر الاقيانوس والكونغو كالتالى: عباد سفن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم لها بما تقوله أساطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا اسلافهم من قبورهم حاملين معهم كل ما لذّ وطاب . لتوفير المخازن الكافية التى تسع الثروات الطائلة القادمة مع الاسلاف العائدين من قبورهم .كما يأمرون بقتل حيواناتهم الداجنة التى لن يعودوا فى حاجة إليها .وهم يعتقدون أن أسلافهم لن يحملوا لهم معهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا فى سنة ١٩٦١ يقول إلياد ،حدث فى الكونغو حدث مشابه : فى إحدى القوى أزال السكان سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سبائك الذهب التى سيلقيها اليهم الأسلاف .وفى قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسلك الوحيد المؤدى إلى المقبرة لتسهيل عودة الموتى إليهم محملين بالخيرات »

بما أن سلف الاحيائيين الصالح أعرف بمصالح الأحياء من الأحياء أنفسهم فان رق هؤلاء النفسى حيال موتاهم يحول أنشطتهم القابلة مبدئيا للتعقل إلى شعائر عصابية قهرية لا يسعهم حيالها إلا أن يتمتموا : سمعنا لأسلافنا وأطعنا، يقول مرسيا إلياد : « عندما كان المبشر والانثروبولوجى «ستريهلو» يسأل قبيلة أرنثا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها يجيبونه:

لان اسلافنا أمرونا بذلك (..) فى غينيا الجديدة يرفض أعضاء قبائل الكاى تغيير أنماط حياتهم قائلين لأن الاسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن نتصرف مثلهم :كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح وكما فعل اسلافنا فى سالف الازمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس هذا الدعاء نجده عند الهندوس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة فى البداية » . يضيف إلياد : « فى قبائل الهنود على النساء أن يجلس على أرجلهن القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقاطعة أمامهم لان المرأة الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحوش (أدم) جلسا بهذه الطريقة فى البدء (..)

تقول تقاليد قبيلة كرادجرى الاسترالية عادات القبلية وتصرفاتها أسستها فى« زمن الحلم» كائنات فو- طبيعية مثل طريقة طبخ الحبوب ، صيد الحيوان ، أو الوضع الخاص الذى يجب اتخاذه عند التبول». الا تذكرنا هذه الطقوس القهرية بفرض الحجاب على المرأة فى إيران وإلا جلدت ٧٠ جلدة لسوء ارتداء الحجاب أو ضرورة دخول المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد بالرجل اليمنى عند جماعات «التبليغ والدعوة» الأصولية ؟.

سأعطى مثلا أخيرا على خصوبة دراسة وتدريس تاريخ الأديان المقارنة للنش ءفي المدارس الدينية والجامعات وعلى مدى قدرته التفسيرية لأساطير الحاضر بمقارنتها بأساطير الماضى مما يجعلها فى متناول الوعى النقدى بعد ان كانت لغزا من ألغاز اللاوعى: منذ قيام الجمهورية الإسلامية فى إيران غدت «العادة المتبعة فى السجون ان العذارى يغتصبن قبل تنفيذ حكم الاعدام فيهن . لذلك يكتب حراس السجن أسماء أعضاء فصيلة الاعدام وكذلك اسماء الضباط الحاضرين ثم ينظمون اقتراعا . تحقن العذراء بمهدئ عشية اعدامها والفائز فى الاقتراع يغتصبها ، غداة إعدامها يحرر القاضى الدينى بالسجن شهادة زواج بينها وبين مغتصبها ويرسلها إلى أسرة الضحية مع كيس من الحلوى» (المرأة الايرانية والاصولية بقلم اكراموسادات ميرحسينى رئيسة جامعة النساء الايرانيات من أجل الديمقراطية ص ١٩١ فى كتاب المرأة والعنف فى العالم» دار ارماتان- باريس ١٩٩٥ بالفرنسية).

لماذا هذا الطقس السوريالى أو هذه الدعابة السوداء ؟ لا أحد يدرى . لكن بعد الاطلاع على طقس مماثل لدى قبيلة كولومبية وثنية نعرف السبب . يقول مرسيا إلياد فى الفصل المكرس للاسطورة فى كتابه المذكور أعلاه : «يروى الانثروبولوجى الكولومبى دومولوتيف مراسم دفن فتاة عذراء من قبيلة كوجى الكولومبية . والمراسم جميعها رموز جنسية فالقبر رمز للرحم .. قبل أن يضع الشامان (الكاهن) الفتاة فى القبر يرفعها تسع مرات كرمز للاشهر التسع التى قضتها فى رحم الام ثم يضع معها فى قبرها صدفة حلزون (..) وهى ترمز إلى زوج العذراء المتوفاة لانها عندما تصل إلى العالم الآخر عذراء وكان القبر خاليا من الصدفة فانها تطلب زوجا مما يؤدى إلى موت شاب من القبيلة يلتحق بها ليكون زوجها فى عالم البقاء»!.

حقا ما ألطف وأرق رموز طقوس قبيلة كوجى الوثنية مقارنة بقسوة

شعائر الجمهورية الاسلامية الايرانية!.

من وجان بوتيرو مؤلف الكتاب انخرط فى سلك الرهبانية الدومينيكية وعمره ١٧ عاما . وجهته الرهبانية إلى دراسة الكتاب المقدس ، وبعد تخرجه شرع يدرسه للطلبة . لكنه ،كما يقول ، كان من المستحيل عليه أن يحكم على المستوى التاريخى لبعض مقاطع الكتاب المقدس كالخطيئة الأصلية والطوفان والزوجين الأولين الخ فى التاريخ ، يقول بوتير لابد دائما من شاهد وبدون وثائق أو شاهد لا وجود للتاريخ » والحال انه لا وجود لوثيقة أو شاهد على وقوع الخطيئة الأصلية طالما أن الانسان قد انفصل عن الجد المشترك مع الشمبانزى منذ ثمانية ملايين سنة فأية وثيقة تاريخية يمكن أن تثبت لنا تاريخية الخطيئة الأصلية ؟ فى غياب الوثيقة أو الشاهد كان لابد للمؤرخ من اعتبار مرويات الكتاب المقدس مجرد رموز وأساطير .جاء الدليل على صحة ذلك بالعثور على أساطير بلاد الرافدين التى قضى جان بوتيرو خمسين عاما من عمره وهو يعمل على فك ألغازها فى مكتبه الباريسى.

تضايقت الكنيسة الدومينيكية من أعماله العلمية فى تطبيق حقائق تاريخ الأديان المقارن على الكتاب المقدس فطردته من حظيرتها . لم يؤثر ذلك فى شئ على مواصلة بحوثه لأنه كان يؤمئذ عضوا فى المركز القومى للبحث العلمى . وربما كان عزاؤه عن التكفير والطرد فتح الكوليج دوفرانس أبوابها له . يعلق بوتيرو على قرار كنيسته بطرده :« كمؤرخ كنت أبحث عن الحقيقة الموضوعية (..) لقد ضايقت البعض (الكنيسة) فتم اقصائى . وهذا طبعا تصرف غبى لكنه طبيعى .كان علىّ ان اختار حياة [دينية] أخرى لكن لا رغبة لى فى الإجابة عن الأسئلة الشخصية اننى عالم أشوريات وكفى .

قصة جان يوتيور ومع الانغلاق الدينى هى قصة كل مثقف مع التعصب الدينى الذى يخشى نور العقل كما يخشى الخفاش الظلام أعطى الكلمة الآن للمفكر والمصلح الاسلامى محمد اركون ليفسر للقارئ أهمية أعمال جان بوتيرو على طوال نصف قرن والتى اعطى خلاصتها فى هذا الكتاب:

« هاشم: هل تعتقد أنه لكى يتقدم المسلمون - أو على الأقل لكى يخرجوا من الورطة التى يتخبطون فيها الآن - فانه ينبغى عليهم أن يعيدوا النظر فى العلاقة القديمة بين الإنسان والله ؟ ثم أن يعيدوا النظر فى التصوّر القروسطى عن الله (تصوّر مظلم، قسرى ، مرعب)..

أركون: بالطبع ينبغى أن نفعل هنا ما فعله نيتشة فى منهجيته الجنيالوجية عندما كشف عن أصل الأخلاق المسيحية.فلكى تتحرر من شئ ما ينبغى أن تكشف عن أصله أو جذره الأول (أى كيف تشكّل وانبنى لأول مرة). ومن المعلوم أ نالشئ يخفى سره أو أصله بكل الوسائل وذلك لكى يقدّم نفسه بشكل طبيعى ، بدهى ، لا يقبل النقاش . ثم لكى يقدم نفسه وكأنه كان دائماً موجوداً هكذا منذ الأزل، وسوف يظل موجوداً هكذا إلى الأبد . بمعنى آخر ، فإنه يفعل كل شئ لكى يغطى علي لحظة انبثاقه التاريخية، لكى يخفى تاريخيته. هذا ما تفعله كافة العقائد والتصورات الدوغمائية فى جميع الأديان . ولذلك فعندما ينهض مفكر جديد ويحاول أن يحفر وينقب عن أصل الأشياء (أى أصل العقائد الراسخة)، فإنه يجد نفسه وكأنه يرتكب فضيحة أو ينتهك المحرمات. كل مفكر كبير كان يمثل فضحية فى عصره، شذوذاً عن القاعدة، خروجاً على المألوف. ولذلك فعندما يتقدم فى عملية الحفر أكثر فأكثر ويكاد يقترب من منطقة الحقيقة، فإنه يجد كل القوى المحافظة والتقليدية تنهض فى وجهة دفعة واحدة، وذلك لكى تمنعه من الوصول إلى هدفه. والمفكر هنا يُشبه قاضي التحقيق الذى يُحقق فى قضية معينة أو فى جريمة ما . فاذا كانت هناك قوى كبرى لا مصلحة لها فى الكشف عن الحقيقة، فإنها تضَر به مباشرة إذا ما تقدم أكثر مما يجب ، اذا ما تجاوز الخط الأحمر.. حذار إذن أن تقترب من الحقائق قبل الأوان!..

مهما يكن من أمر فان المنهجية الجينالوجية (أى الأصولية- النشوئية) تدفع بنا إلى طرح السؤال التالى : كيف ولدت فكرة الإيمان بالله لأول مرة ؟ ينبغى أن نعود هنا إلى كتاب العالم النفسى جان بوتيرو : ولادة فكرة الله الواحد : الكتاب المقدس منظورا إليه من وجهة نظر المؤرخ ، وليس من وجهة نظر المؤمن التقليدى . عندئذ نفهم الفرق بين الرؤية التاريخية لأكثر العقائد رسوخا / والرؤية التبجيلية الموروثة . والبرفسور بوتيرو مختص بحضارة وادى الرافدين ، أى بالحضارة الآشورية والأكادية، والسومرية ، ثم بشكل أخص بالأديان السامية القديمة ، أو أديان الشرق الأوسط القديم. وهى الأديان التى سبقت مباشرة الدين اليهودى وانبثاق فكرة الإله الواحد المتعالى لأول مرة.

ويبين المؤلف عن طريق الأبحاث التاريخية والأركيولوجية المحسوسة

كيف انتقلت البشرية من مرحلة الشرك وتعدد الآلهة / إلى مرحلة الإيمان بالله الواحد الأحد . ولكنه يبين أيضا وفى الوقت ذاته مدى العلاقة المدهشة (حتى فى ما يخص التفاصيل) بين حكاية الطوفان -طوفان نوح- الواردة فى التوراة ، وبين الحكاية ذاتها كما هى واردة فى أسطورة غلغامش السابقة على التوارة بزمن طويل . وهذا دليل واضح على مدى العلاقة الوثيقة بين الأديان التوحيدية / وأديان الشرق الأوسط القديم التى سبقتها . وقد زلزل هذا الكشف الأركيولوجى الهائل الوعى الغربى كله منذ أن توصل العالم الانكليزى ج. سميث إلى ما توصل إليه فى أواخر القرن الماضى (أى عام ١٨٧٩ تحديدا) . وهكذا أثبتت تاريخية التوارة بشكل قاطع لا لبس فيه(وهذا حدث لا يقل خطورة عن الثورة الكوبرنيكية فى مجال علم الفلك ، بل يزيد..).

(من قضايا فى نقد العقل الدينى : كيف نفهم الاسلام اليوم) ترجمة وتعليق هاشم صالح.

قد لا يشعر قارئ هذا الكتاب بالغربة عن موضوعه إذا كان قد قرأ كتاب فراس السواح : « مغامرة العقل الأولى : دراسة فى الاسطورة » . وهو كتاب يدرس فى السنوات الأربع بالجامعة الزيتونية بتونس وقد نراه قريبا يدرس فى جامعة القرويين بالمغرب بجامعة الازهر ونتمنى أن يدرسه النشء مع هذا الكتاب فى النجف الاشرف وقم وجميع مؤسسات العالم الاسلامى الدينية لانه لا شئ كتاريخ الأديان المقارن لاجتثاث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث.

برلين ٢٠/ ٨/ ١٩٩٩

ملاحظة : لم اقرأ ترجمة الكتاب.

فن تشكيلى

الفن التشكيلى المصرى فى الستينيات
الاتجاهات والآفاق

تأليف: بوجدا نوف
ترجمة: أشرف الصباغ

إن انتاجات الرسامين التى تم ضمها جزئيا إلى معرض «الفن والعمل» فى أواسط الستينات قد أفضت إلى تلك المرحلة الثقافية والسياسية الجديدة فى حياة مصر ،والتى بدأت منذ يونيو عام ١٩٦٧م. وكما حدث قبل أحد عشر عاما (أثناء العدوان الثلاثى) غدت البلاد من جديد عرضة لهجوم عسكرى مسلح من الخارج حيث قامت الحكومة الإسرائيلية ، تحقيقا لخططها التوسعية ، بدعم من الأوساط الامبريالية فى أمريكا بعدوان جديد ضد الدول العربية .وكما فى السابق لعب الموقف الحازم للاتحاد السوفيتى -الذى وجه إدانة حادة إلى المعتدين، دورا حاسما فى إيقاف النزاع العسكرى .. إلا إنه خلافا عن أزمة السويس التى لم تدم طويلا فإن الوضع السياسى الذى نجم هذه المرة فى الشرق الأوسط ، وكذلك فى مصر نفسها بسبب التصرفات الاستفزازية من الطغمة العسكرية الإسرائيلية اتخذ طابع التطويل وما يزال متوترا حتى الوقت الحاضر.

أثناء النضال الطويل والشاق من أجل إصلاح آثار العدوان خاصة فى مرحلته الأولية احتدت التناقضات الطبقية فى المجتمع المصرى ، ووقفت دسائس الرجعية الداخلية الرامية إلى تمزيق الوحدة الشعبية أمام الجهود المتفائلة للجماهير العريضة التى رحبت بجهود السلام التى تبذلها الحكومة . وطوال الفترة الزمنية القصيرة لجمهورية مصر العربية لم تعلن أيديولوجيا الاستعمار الجديد أبدا عن نفسها بهذه الدرجة من النشاط مثلما حدث فى ذلك الوقت، وباستخدام شتى الأساليب والطرق

بهدف التسلل إلى أوساط الانتلجنسيا الفنية احتلت هذه الأيديولوجيا مواقع فى غاية القوة والرسوخ لم تتزعزع حتى وقتنا هذا . كل ذلك لابد من أخذه فى الاعتبار لدى تقويم الظواهر ذات الخصائص المختلفة فى الفن التشكيلى المصرى وهى بالذات الظواهر التى نشأت عقب عام ١٩٦٧.

إن التعرف على نتاجات الفنانين المصريين يعطى إمكانية لتتبع الاستقطاب اللاحق للقوى الفنية ومع أن هذه العملية قد بدأت مبكرا إلا أنها لم تجر قط بمثل هذه السرعة والوضوح كما هى عليه فى الوقت الحاضر . وخلال الأعوام السابقة كان أنصار شتى المنظومات التشكيلية مع كل اختلافات الأساليب الشكلية ، مع بعض الاستثناءات القليلة ، مرتبطن إلى هذا الحد أو ذاك بالموضوع القومى علما بأن التنافس بينهم اتسم بالطابع الفنى المحض . أما الآن فيدور ، فى ميدان الفن، صراع حاد بين اتجاهات فكرية- فنية متناقضة. ومما له دلالته هو أن الصراع كثيرا ما يتحول إلى صدام بين النزعتين الرجعية والتقدمية حتى ضمن حدود الاتجاه الواحد .والأولى تعنى الدعوة إلى الحداثة « القومية » فى كل مظاهرها ابتداء من المعايير الشكلية الغربية المفروضة وانتهاء بإنعاش الأشكال التقليدية التى مضى زمنها والتى تعرقل السير الطبيعى لتطور الفن فى الظروف الجديدة . وتدافع الثانية عن مبادئ الإبداع الواقعى على أساس اندماج منجزات الفن العالمى والقومى -المحلى . وترتكز كل واحدة من هاتين النزعتين على وجهات نظرها معلنة عن نظرتها الجمالية -الاستيطيقية- المثالية الرجعية أو الانسانية الديمقراطية.

الصراع الفنى -الأيديولوجى

يمكن رصد عملية التحديد الفكرية- الفنية للقوتين المتواجهتين ليس فقط فى الفن المصرى ، وإنما أيضا فى البلدان الوليدة الأخرى من قارتى آسيا وإفريقيا . وتحليل هذه العملية يؤكد على عدم صحة وجهات النظر النقدية المعمول بها فى تلك البلدان من حيث تقسيمها السائد لفنانى هذه البلدان على أساس ما يطلق عليهم: فنانون تقليديون ، وفنانون أوروبيون(١) .ومثل هذا التقسيم يقود فى نهاية الأمر- بعملية تعقيد وحدة الصراع الأيديولوجى-.إلى المجال المحدود للمهام المهنية الضيقة .ومن ثم فالدراسة العملية- الواقعية للممارسة الإبداعية تبين أنه ينبغى على العلم أن يقوم بعملية تصنيف مغايرة للفنانين المعاصرين- إلى أنصار الواقعية ، وأتباع الحداثة(٢).

وعند تناول التفاوت الفكرى

والجمالى - الاستيطيقى الموجود حاليا فى الفن المصرى يتعين التأكيد على التوجه الحاد نحو الشكلية لعدد من الرسامين المعروفين الذين كانوا فى السابق يقفون على أرضية واقعية . فى هذا الصدد ، يبدو أن صلاح طاهر ، الذى بدأ فى السابق برسم المناظر الطبيعية الشاعرية للبلاد ثم انتقل بعد ذلك إلى معسكر التجريديين ،كان محقا عندما قال : « وكما أن الناس فى حاجة أيضا إلى الخيول التى تنقل الأحمال ، وتلك التى يروضونها فى السيرك ، وكذلك التى تحمل على صهواتها الفرسان والمحاربين ،هكذا أيضا شأن الرسامين- فنحن فى حاجة إلى اللوحات التجريدية والواقعية والدعائية(٣) » .مثل هذا التأسيس « النظرى» لحرية الإبداع قليلا ما ينسجم مع الممارسات العملية لقائله نفسه الذى يصنع تكوينات غير ذات موضوع ، والتى تتكرر على الدوام فى موضوعات مثل« موسيقى الصحراء » و «واجهة معبد الخلود» .ومن الطريف أن اللوحات الأولى منها ظهرت مباشرة عقب تعرف هذا الرسام على أعمال منظر الحركة التجريدية المعروف «م. راجون».

وفى طريق تطور مماثل تقريبا سار إبداع الرسامة الموهوبة جاذبية سرى التى قامت فى سنوات الخمسينيات بعمل أشياء كثيرة من أجل ترسيخ وتطوير الجنس الفنى الخاص بالموضوعات الحياتية فى فن الرسم، وخاصة نموذج المرأة المصرية . فعلى إثر زيارتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصحبة معرضها الشخصى ، قامت بتغيير نظرتها إلى الفن الأمر الذى تجلى فى ظهور الأشكال المتماثلة بلا نهاية للنزعة «المجازية » و« الخواطر البصرية » فى إطار التعبيرية التجريدية « للفنان د. بوللوك أما الرسام الشاب م.عمار المعروف كمؤلف لصور الأطفال المعبرة وتكوينات الموضوعات الاجتماعية والحياتية فقد بدأ فى أعوام الستينات برسم لوحات تتميز بالرمزية الغامضة والشكل المقنن جدا . وفى عام ١٩٧٢ نظمت فى جاليرى اخناتون معارض للأعمال التجريدية لكل من إنعام الشاهد ومحمود حلمى اللذين أمضيا فترة من الزمن فى أوروبا .وفى السنة نفسها قامت هيئة التحكيم الدولية لبينالى الاسكندرية بمنح جائزة خاصة وشهادة تقدير للأعمال الفنية بالجناح المصرى الذى اتسم بطابع عبثى بحت.

ونحن عندما نذكر تلك الأمثلة لا ننوى إطلاقا التأكيد على أن أى تعارف أو تماس للمصريين مع أحدث تجربة فنية فى الغرب يجب أن يفضى بالضرورة إلى اقتباس شتى

أنواع النزعة الشكلية .فكثيرا ما تكمن جذور الأخيرة فى الأيديولوجيا الرجعية للأوساط المحافظة والاقطاعية والبرجوازية التى لا تهتم أصلا بأى تجديد فنى محلى يمكنه أن يأتى من الداخل . إلا أن حقيقة تزايد التأثير فى الوقت الحاضر على الفنانين المصريين من قبل التيارات الفنية التى تمثل آخر الصراعات التى تم استيرادها من الخارج لا تستدعى فى حد ذاتها أى شك . والدليل على ذلك نراه فى قوة وزخم هجمة جميع أنواع النظريات: التجريدية والبقعية والسريالية التى تحظى كلها حاليا بالانتشار بين قسم من الرسامين المنعزلين عن قضايا العصر وعن المهام المطروحة أمام الشعوب العربية وأمام الشعوب المناضلة من أجل استقلالها الوطنى.

الفن التقدمى والقضايا الوطنية

خلال السنوات الأخيرة أحرز الفن التقدمى فى مصر انتصارات جوهرية جديدة . وبدأت تظهر فى أعمال الفنانين الطليعيين ، وبثقة متزايدة ، الموضوعات الاجتماعية ذات الأهمية بالنسبة للعمل التصنيعى ، وبناء الحياة الجديدة . والنضال الشعبى العالمى ضد الأعداء ، وحركة التحرر الوطنى ،والصداقة مع الاتحاد السوفيتى .وغدا التوجه فى الفن نحو نموذج لينين والأفكار اللينينية وأفكار ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى ظاهرة ملحوظة وهامة ، وهو ما يشهد عليه المعرض اليوبيلى الذى نظم فى الاسكندرية . ومن ثم قامت عملية تجسيد مجموعة الموضوعات الآنية الملحة بالمساعدة على تعزيز مواقع الواقعية فى الفن المصرى لفترة الستينات –السبعينيات.

وقد وجدت تعبئة القوى الوطنية لصد الغزو الاسرائيلى صداها المباشر فى الأعمال الفنية للرسامين والجرافيكيين والنحاتين .وفى الفن التشكيلى بمصر وبالبلدان العربية الأخرى التى تعرضت للعدوان يتعزز بشكل وطيد موضوع المقاومة التى تعود بداياتها إلى أحداث حرب فلسطين ولكنها اكتسبت انتشارا أكبر خلال فترة الصدام المسلح أثناء أزمة قناة السويس وفى الوقت الحاضر أيضا . ولعل الفنانة إنجى أفلاطون قد عبرت عن محتوى هذا الموضوع واتجاهه السياسى ودوره الدعائى الهام أثناء معرضها الذى أقيم بموسكو حين قالت : «هدفنا ، ومهمتنا أن نستميل جميع شعوب البلدان العربية وكل الشخصيات الثقافية إلى النضال ضد المعتدين من أجل مساعدة الوطن على تقريب يوم الانتصار ،ونحن نستفيد فى عملنا من تجربة فنانى الاتحاد السوفيتى الذين ساعدوا بابداعهم

فى إحراز النصر على الفاشية قبل خمسة وعشرين عاما.(٤)».

يمكن الحكم على مدى النجاح فى إنجاز هذه المهمة من نطاقات جهود ليس الرسامين المصريين وحدهم، وإنما معهم الرسامون فى سوريا ولبنان والأردن. ففى أواخر الستينات أقيم فى دمشق وبيروت عدد من المعارض الفنية التى قدم المشاركون فيها العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بموضوع المقاومة. وهكذا فإن معرض «الصالون الخريفى» (١٩٦٩) فى دمشق كان بكامله تقريبا مكونا من مثل هذه الأعمال التى أنجزها الرسامون م. قشلان .م. بحر ،ج. خالدى، ورسامو الجرافيك ن. نبعة، ب قرقوتلى، د. جنزرلى وغيرهم .وفى عام ١٩٧٠ صدر فى العاصمة السورية ألبوم رسوم نبعة بعنوان «من الأرض المحتلة» المرسومة فى القطاع المحاذى لجبهة القتال والتى انطوت على قوة انفجار الحقيقة الوثائقية. وقد نالت هذه الطبعة تقديرا عاليا من قبل الرأى العام الفنى العربى. وتتجاوز أهمية أعمال نبعة حدود الفن السورى إذ إنها تصلح كتأكيد ساطع على انتشار موضوع المقاومة فى إبداع فنانى الشرق العربى. وقد نظمت فى بيروت معارض لوحات الفنان ن. إيرانى، و. بيت الدين، م. خطيب الذين دعوا الفئة المثقفة فى البلاد إلى الوقوف بإبداعهم فى وجه الخطط التوسعية للامبريالية.

وتردد صدى واسع لأعمال الفنان العراقى ما هود أحمد التى كرسها للوضع المأساوى الذى يعانيه اللاجئون الفلسطينيون الذين طردهم المحتلون الإسرائيليون من أراضيهم الأصلية .وفى معرض «الاستقلال والسلام» الذى أقيم بالقاهرة (١٩٧٠م) تم عرض لوحات يوسف سعيد «مدرسة بحر البقر»، ومحمود عباس «الأطفال وطائرات الفانتوم» وأحمد مصطفى «العدوان» ،وكانت جميعها تتميز بقلق اللغة الفنية، وخاصة فى تلك المشاهد التى يدور الكلام فيها حول الشرور التى اقترفها المحتلون فى الأراضى المغتصبة .الأمر الهام هنا هو أنه استخدمت أحيانا فى تلك التكوينات أساليب التصوير الوثائقى التى تمنح العمل الفنى إحساسا ذا طبيعة خاصة للأحداث الجارية. وعلى هذا النحو يمكن فهم الأعمال الفنية التى سجلت حقيقة القصف الجوى لمدرسة فى إحدى مناطق مصر الريفية. ففى لوحة محمود عباس تمرق طائرات الفانتوم المرسومة بدقة فوق القامات المفترضة للأطفال المتراكضين الذين تم تصويرهم فى شكل بقع قاتمة اللون مما يعطى

تأثيرا نفسيا حادا ومفاجئا . فى هذا المعرض قدمت أعمال إنجى أفلاطون التى انفردت من بينها اللوحتان التراجيديتان من حيث الحالة والمزاج «إرهاب المحتلين» ولاجئة من سيناء» . أما لوحة فلسطين فقد أثارت إحساسا مغايرا- عبارة عن تكوين فنى بصورة فدائى عربى مسلح ،حيث رسمت وفق التكتيك المعروف لإنجى أفلاطون عبر اللمسة القوية المتحركة لمجموعة الألوان غير الساطعة ، ولكن المكثفة التى تجسد نموذجا تعميميا للشعب المناضل.

هنا أيضا يجد النشاط الاجتماعى لفن الجرافيك انعكاساته الغالبة فى تلك اللوحات المرسومة على الحوامل مثل الطباعة الحجرية والرسم المصغر . وهذا لا يعنى أنه كان بعيدا عن التعامل مع الملصق والكاريكاتير وهما النوعان الأكثر جماهيرية لفن الجرافيك واللذان امتلكا تقاليد راسخة منذ عام ١٩٥٦ م حيث شغلا إحدى المراتب المتقدمة فى التسجيل التاريخى الفنى لمعركة قناة السويس بفضل خصائصهما الهامة- الفاعلية والتأثير وسعة الانتشار والقدرة على إقامة الاتصال المباشر بالواقع الراهن - وعقب حرب يونيو بأزمتها السياسية الطويلة ، بدأ الرسامون فى البحث عن حلول ومعالجات أكثر تعميما وكمالا للموضوع باللجوء إلى فن الجرافيك للوحات الصغيرة المرسومة على الحوامل.

أما الأهمية الكبرى فتمثلها أعمال الجرافيكى السكندرى الشاب فاروق شحاتة (المولود عام ١٩٣٨م) ، والذى بعد إنهائه دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة بمدينته بدأ العمل بدأب وإصرار نادرين فى تجسيد موضوع اللاجئين الفلسطينيين .وكان لمذهب التعبيرية الألمانى المعروف جيدا للفنانين المصريين تأثير قوى على تكوين الشخصية الفنية الفردية لهذا الفنان . وقامت المادة الحياتية التى اتخذها فاروق شحاتة أساسا للتعبير بتحديد الصبغة الدرامية لأعماله الفنية وهو الأمر الملحوظ خصوصا فى النماذج المكررة كثيرا للأم الفلسطينية . وإذا كان الشكل فى لوحاته الجرافيكية الأولى قد اكتسب تفصيلية كبيرة وظهر تشكيل الجسد البشرى بشكل واضح ، فبعد ذلك ونتيجة لهذا السبب تحديدا بشكل حاد، وسارت حدود القامات الجوانب المتضادة للأبيض- الأسود ، وأخذت أخذت المساحات الفراغية- فيما بعد - تختلط النعومة الابتدائية للأشكال تتلاشى لتحل محلها التسطيحية الصارمة والتشخيصية المؤكدة المتأتية بالدرجة الأولى من لوحة الألوان الفاتحة المتوترة . إن تطور الأسلوب الجرافيكى مرتبط



بتراجيدية المحتوى المتكاثفة باطراد .ومن أجل أن يتحدث عن عذابات وآلام النساء والأطفال الذين ألقى بهم فى معمعة المحن ، يقوم الفنان بخلق تصورات مفعمة بمشاعر الكآبة العميقة واليأس الشديد .وفى لوحات السبعينيات يتنامى الطابع التعميمى للنماذج نحو الشرح المباشر والعبارة التراجيدية كما هو مثلا فى عمله «الإمبريالية ضد مصر» حيث يظهر غراب مشئوم يمزق أسيرا مكبلا فى الأغلال . إلا أن التشاؤم الكئيب يبدأ بالتراجع تدريجيا تاركا مكانه لأمزجة وحالات متغايرة وهو ما تدل عليه الاسكتشات الكروكية للرسوم الكبيرة الضخمة التى كانت بمثابة تقرير حقيقى عن زيارته إلى عمال سد أسوان .كما يمكن أيضا ملاحظة أهمية الأعمال الجرافيكية والتسجيلية ، للرسام الشاب فاروق قادر خريج مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة ، التى كرسها لموضوع النضال العربى من أجل الاستقلال فى سوريا ولبنان والتى تم إنجازها كنتيجة مباشرة لجولته فى هذين البلدين.

القضية الوطنية
فى أعمال السجينى

وفى فن النحت يرتبط هذا الموضوع بأسماء جمال السجينى ومحمود موسى وأحمد عثمان والفنانين الآخرين المعروفين بتوجهاتهم النشطة والفعالة فى أعمالهم الفنية .ومما له دلالة كبيرة أنه فى ظل ظروف هجمة النزعة الشكلية أصبح فن النحت القومى ، فى صورة هؤلاء النحاتين بالذات ، يؤدى دور الحافظ والمواصل لأفضل تقاليد الفن المصرى . ولكن العمليات المعقدة الجارية فيه لم يكن ليمكن بطبيعة الحال إلا أن تؤثر أيضا فى فن النحت ، ولكنها على أية حال لم تمسه سوى بدرجة أقل مما جرى فى فن الرسم . وعمليات البحث فى المحتوى الوطنى والآنى تعطى هنا نتائج عالية وهو ما يمكن أن نراه على سبيل المثال فى الأعمال الفنية لجمال السجينى . وبصدد شيوع شتى التجديدات الفنية يعود إليه القول التالى: «من المستبعد أن يتم التقليل من الخطر الناجم عن تأثير الحداثة على الانتلجنسيا المبدعة عندنا. أنا لست من أنصار النزعة الأكاديمية ولكننى أرى أنه كان من الأجدى لبعض الرسامين والفنانين الذين فقدوا كل صلة لهم بالواقع أن يعودوا بالذات إلى الاتجاه الأكاديمى بمدرسته المهنية الرفيعة(٥)».

أثناء مواصلة الفنان جمال السجينى لطريقه الإبداعى فى مجال النقش والطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أسطع أعماله

« التحرير » (١٩٦٧) حيث يهتم الفنان ، كما فى السابق ، بتجسيد النموذج البطولى للشعب المناضل. وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السجينى مزيدا من الاقناع ، وتندمج فيها بشكل عضوى التعميمية اللانهائية والدقيقة الحياتية للنموذج الذى يجسد كلا من الإنسان والعصر . ولقد جاءت نقوشه الفنية ، فى الفترة المتأخرة زمنيا ، قريبة على مستوى الروح من فن الملصق ، وأيضا دعائية من حيث طبيعتها ، إضافة إلى توجهها إلى أوسع فئات الجماهير . وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة « التحرير » تمتلك كافة السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفردة : « التحديدية » اللازمة للتعبير عن المغزى ، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار ، وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقيق للمادة المعروضة . فقامة المصرى الذى يحطم شجرة رمزية تمثل روح الإذعان والظلم معروضة من جانب جرئ وغير معتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بسناقها المعوجة وفروعها الملتوية كأنما تقاوم جهود الإنسان بكل ما فى كتلتها الضخمة . كما أن تعبيرية حركة الجسد وملامح وجه البطل المأخوذ بالغضب الشديد والعزم الحازم تخلق الانطباع بالحيوية الفعالة التى تملأ النموذج ، إن تشكيله النحتى فى غاية الروعة ، من حيث المرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذى بنى على التعميم الواسع للشكل، وعلى دقة الوضع العام للقاسة المكتملة داخل إطار الخطوط المحيطية للنقش. هنا يتم فهم تعبير المصرى على أنه تجسيد مجازى للثورة الجبارة الموحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال.

على نحو مغاير جاءت لوحته التالية- القاهرة (١٩٦٨م) التى صنعها بمناسبة اليوبل الألفى للعاصمة المصرية . وبدلا من الحماسة البطولية التى تجلت فى لوحة « التحرير » تحل هنا حالة من السمو الرومانتيكى يتم بها تناول ومعالجة كل تفصيلة من تفاصيل هذا التكوين التشكيلى الرائع على نحو نادر . والنحات إذ يبين فوق القامة المجازية للزمن حمامة محلقة ، يؤكد فى ذات الوقت على المسعى السلمى للشعب المصرى الذى عانى على أيدى الكثير من أجيال الأسر الحاكمة والغزاة المحتلين . وتكتسب الرمزية الشفافة للتعبير فجأة مغزى آنيا لا ينفصل عن الزمن المعاصر.

نموذج العامل المصرى
فى أعمال محمد عويس

إن موضوع المقاومة قد جاء متماسا على نحو قريب أحيانا مع

موضوع العامل المصرى ونموذجه المفعم بالحماسة الذى يعود إلى التحولات النشطة الجارية فى بلاده . فى هذا الاطار يجب توجيه أهمية خاصة إلى أعمال الرسام الموهوب محمد عويس (المولود عام ١٩١٩) ، أحد ممثلى الجيل الأوسط من الفنانين والأستاذ فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية ، والذى قام فى أعماله بالتأكيد على المبادئ الواقعية وأفكار الروح الوطنية . وقد وصف النحات الألمانى ف . كرايمر إبداعاته الأصيلة بأنها: «إحدى أسطع وأهم الظواهر فى الواقعية الجديدة بالفن المصرى المعاصر»(٦).

عرضت اللوحات الأولى بالمعارض لهذا الرسام منذ أوائل الخمسينيات ولكن موهبته تجلت بكامل قوتها بعدئذ خلال الفترة التى بدأ يظهر فيها فى فن الرسم موضوع العمل التصنيعى ، واحتل نموذج العامل الجديد مكانه اللائق إلى جوار قامة الفلاح المألوفة . وقد وجدت أحداث الواقع المصرى الأكثر وضوحا وأهمية انعكاساتها بشكل أو بآخر فى أعمال محمد عويس- الحركة من أجل العدل الاجتماعى والسيادة الوطنية ،ونمو الوعى الذاتى لدى الشغيلة ، والتضامن القوى بين الطبقة العاملة الفتية ونهضة الجماهير الشعبية دفاعا عن الجمهورية . ولهذا من الملائم أن ننظر إجمالا إلى ابداع هذا الرسام فى علاقته بالظواهر العصرية الجديدة فى الحياة الفنية للبلاد.

لقد استمرت التقاليد الديمقراطية فى فن عويس كما كانت موجودة لدى مؤسسى فن الرسم الوطنى من أمثال كامل وناجى وعياد . إلا أنه خلافا لهؤلاء الرسامين الميالين إلى المعالجة الشاعرية للحياة الشعبية ، سعى عويس إلى صنع نماذج أخرى أكثر فعالية لمعاصريه تم تنفيذها جميعا بطموح داخلى وعظمة مهيبة بما انطوت عليه من ملامح عامة لتلك المرحلة التى أصبحت تاريخية بالنسبة لمصائر الأمم المتطورة . ويقتصر الموضوع الشعبى فى تكوينات عويس المبكرة على الإدراك السطحى للحقائق الحياتية والوصف الاثنوجرافى وعادة تركيب التفاصيل الحياتية الملونة . ومن هذه الأعمال لوحتاه «العروس» (١٩٥٠م) ، و«أسرة قروية» (١٩٥١) . ولكن سرعان ما أخذ هذا الرسام يصنع عددا من اللوحات التى تشهد على التطورات الضخمة والهامة فى عالمه الفنى . ونجده ينتقل من الوصف الخارجى للحياة الواقعية إلى عرض أكثر صدقا للعمليات التى تميز الحياة القومية . وكانت رغبة عويس فى الوصول الأكثر عمقا إلى الواقع والبحث فيه عن القوى التى تساعد

على تحقيق التقدم الاجتماعى تدفعه نحو صنع نماذج الشغيلة والكادحين . وخلال الفترات الأولى كان تجسيد هذه النماذج لا يخرج عن إطار التخطيطات البسيطة لهذا النوع الفنى والتى كانت تتميز بالملاحظة الحية ولكن غير المنطوية على أى تعميمات كبيرة . وفضلا عن ذلك يظهر نفس الاهتمام لدى الرسام نحو موضوعات الحياة العادية لصغار الموظفين والحرفيين وصبيانهم ، أى تلك الفئات من سكان المدن التى سوف يخرج منها فيما بعد العديد من أبطال أعمال عويس الفنية .وفى لوحات مثل« المكوجى» و« الترزى» و« الحلاق » يتم ظهور معالم الموضوع الرئيسى فى المستقبل والذى تناول حياة ونشاطات بروليتارى المدينة.

كان عويس فى أعوام النهوض الثورى أحد الأوائل فى الفن المصرى الذى توجه نحو تصوير العامل الذى أصبح فيما بعد البطل المعروف فى أعمال الرسامين الشبان . وبالرغم من ارتكاز عويس على الدراسة المباشرة للحقائق الواقعية ، إلا أنه يستطيع أن يضفى على أعماله التحديد الحياتى المطلوب فى عرض الخصائص البشرية النمطية من أجل الوصول إلى عملية الإقناع . ومنذ المرحلة المبكرة من إبداعه يحاول هذا الرسام التجاوب أيضا مع الأحداث العالمية الآنية والتفاعل معها . وهكذا تظهر فى وقت واحد تقريبا لوحتاه « العودة من الفابريقة » (١٩٥٣م) ، ونطالب بإحلال السلام فى كوريا »(١٩٥٤م).

إن التوق إلى الضخامة والفخامة الملحوظ فى هذين العملين الفنيين يتأتى من المحتوى الداخلى للنماذج الموجودة بهما ،حيث تجتذب عويس الخصائص المتكاملة والقوية التى تساعد على رسم اللوحات التى تصور العمل أو النضال .ومن أجل إنجاز هذه المهمة تم إخضاع جميع وسائل التعبير : تكوينات القامات الضخمة ، الايقاع المتوتر للحركة ، اللون المقتصد .وفى لوحة « العودة من الفابريقة »، على الرغم من التخلى الجزئى عن السطحية المبسطة السابقة يعار اهتمام كبير إلى خشونة الشكل وصرامة الخطوط المحيطية وتقليص تناسبات القامات الأمر الذى يراد به إظهار كل ما هو رئيسى- قوة الشغيلة وأهميتهم- تلك الخصائص المرتبطة بالمعالجة الفنية تستدعى إلى الذاكرة اللوحات الجدارية الضخمة والمهيبة لأساتذة الفن المعاصرين فى المكسيك ،وعلى وجه الخصوص الفنان د. ريفيرا . وهذا الرسام لدى تصويره مشاهد مد طرق السكك الحديدية وتشييد الأحياء السكنية بالمدينة أو أبراج استخراج النفط فى الصحراء

نراه وكأنه ينظر بحب واستمتاع إلى الايقاع الدقيق لحركات العمال المتمهلة والثقة المطمئنة على وجههم والتشكيل المعبر للقامات ذات العضلات القنوية البارزة .على هذا النحو يتم تصوير العتالين ومعبدى السكك الحديدية فى «مد السكة الحديد» (١٩٥٧م) ، وميكانيكى «السيارات فى» فى الورشة» (١٩٥٨م).

ويشعر عويس بضيق المساحة فى اللوحة فيسعى إلى توسيع حدود المجال المحدد بالاطار والمخصص للرسم . ويجرى ذلك على حساب «قطع» التعبير عند الحواف ، وبالتالى تذكرنا اللوحة آنئذ بلقطة سينمائية متوقفة .وكثيرا ما يمر خط القطع على القامات البشرية القريبة جدا من الأماكن الأمامية فى مقدمة اللوحة ، ومن ثم تبدأ الأحداث تتقلب أمام أعيننا وراء حدود اللوحة مولدة الخيال بالتسجيل المفاجئ للمرئى بكل ما فيه من واقعية الحياة .وفى الوقت نفسه فإن الدراسة الدقيقة للبناء العام والتزيع الماهر للكتل الأساسية والبقع الضوئية تساعد على تفادى الوقوع فى عدم الاكتمال .ومن هنا تحديدا تمتلك تكوينات عويس الفنية كافة خصوصيات العمل الفنى التام والضخم من أساسه.

ليس كل ما أنجز فى هذه الفترة متساوى القيمة من الناحية الفنية .ففى بعض الأعمال يتولد إحساس بالمدرسية الجامدة على مستوى التجسيد على سبيل المثال فى عمليات تكرار التكوينات التى تذكرنا بالملصق الملون ، وتجريد الشخصيات من صفاتها الشخصية، والقياسية المفرطة فى الوقفات والحركات. الأمر الذى يجعل الأهمية الاجتماعية للأعمال الفنية أعلى بكثير أحيانا من مجازها الفنى . وتوحيد نموذج الشغيل ملحوظ بشكل كبير هناك حيث يقتصر المؤلف على عرض القوة البدنية الخشنة .فى تلك الحالات بالذات يفقد أبطال اللوحات ليس فقط التحديد الاجتماعى وإنما أيضا الشبه الحقيقى للواقع . وبذلك يبدأ المغزى كله فى العمل على خدمة الأهداف الديكورية المجردة . ولكن فى أفضل الأعمال الفنية يوفق عويس فى رسم نماذج مهيبة وموحية لمعاصريه ، ومليئة بالعزة والكبرياء.

فى لوحة« العامل يقرأ » (١٩٥٨م) نشاهد إنسان المجتمع الجديد الساعى نحو نور المعرفة .وفى لوحة « الجبهة الشعبية » (١٩٦٠م) يتم تقديم تعبير رمزى عن الفلاحين والعمال الذين يشكلون أساس العمل للأمة المصرية ،حيث يتألف التكوين من ثلاث قامات بشرية واقفة بهدوء ، وبالقطع الكبير ،مغلقة داخل مخطط

عام وتشغل قماش اللوحة بكامله ،والخط الأفقى السفلى يبدو وكأنه يرفع هذه القامات فوق الفراغ المحيط بها حاملا على الشعور ، وبمزيد من القوة ، بوحدة الناس وقوتهم الحياتية الجبارة.

أما سلسلة لوحات «السد العالى» التى تشغل مكانا له خصوصيته الشديدة فى إبداعات عويس، فتنتمى إلى الأعمال الفنية التى تم إنجازها عام ١٩٦٤م .وكشأن الفنانين المصريين الآخرين ، قام الرسام على نحو جيد بالقبض على الحماس العظيم لمشروع البناء فى أسوان. . ولكى يحكى عن انطباعاته بهذا الخصوص قام برسم الآليات المعقدة للأجهزة والمعدات الحديثة ، والتضافر العجيب والمدهش بين القضبان الفولاذية والهياكل الإنشائية والكتل المعدنية وأعمدة الكهرباء المرتفعة نحو قبة السماء الزرقاء .فى هذا العالم المليئ بانسجامه الخاص يمنح الإنسان دور التفصيلة الصغيرة فى ماكينة هائلة جيدة الصنع والتنظيم. وعلى غرار ف . ليجيه بتقديسه للتقنية يسعى عويس إلى نقل الايقاعات المتوترة للمرحلة التصنيعية عبر إضفاء الاستيطيقية على نفس أشكال التقنيات الصناعية . فيتم تقسيم التعبير الفنى بشكل حاد إلى«لقطات ويبنى كجزء واسع غير محدود من الكل القائم خارج نطاق اللوحة . وتظهر فى المقدمة الأمامية للوحة مقاطع من كافة أنواع المكائن والآلات التى تشبه خطوطها وأشكالها قامات شرطية- اصطلاحية تمثل عمال البناء والتركيب . ومثل هذه الصفات كالتسطيحية والديكورية تصبح من جديد هى المحددة فى تنظيم السطح الفنى الذى يولد تشابها مع النقش الفسيفسائى البراق والزاهى.

بعد سلسلة «السد العالى» يتخلص عويس تدريجيا من اصطلاحية اللون وتبسيط دلالات الشكل ويبدأ فى إتقان واستيعاب الوسائل التعبيرية الجديدة ، ويبحث عن تقريب البناء المجازى لأعماله مع تقاليد الإبداع القومى . ويدل السعى نحو التعميمية الفنية والاقتصاد وبساطة الخطوط القليلة والعلاقة الايقاعية بين كتل الأجسام على استخدام- فى حدود معينة- أشكال الفن الشعبى المصرى القديم والمعاصر وبالتالى تؤكد رسوم هذا الفنان على المعرفة الجيدة بالمصادر التعبيرية المختلفة التى ظلت على امتداد فترة طويلة من الزمن تغذى وتثرى ثقافة الشعب الفنية ابتداء من فن الرسوم القديم وانتهاء بالصور الشعبية فى أيامنا هذه .وعلى الرغم من أن عويس بعيد عن البحوث الأسلوبية التى تهم قسما

مـا من الفنانين المصـريـين ، إلا أن الضـرورة تقـوده إلى إعادة التـفكيـر بشكل عضوى فى التصورات الفنية التى تكونت لديه والبـحث فى التـقـاليـد القـومـيـة عن السـمـات والخصـائص المشتـركـة مع مـيـول ونزعات الإنسان المعاصر وتوجهاته . وبالتـالى ينعكس فهم وإدراك دروس الفن فى الماضى والحاضر على المهارة الفنية المتنامية باطراد . وتحل محل التشتت السابق فى اللون مجموعة ألوان أكـثـر اكـتـمـالا ، وتتـراجع التسطيـحيـة المدروسة جزئيـا عن مكانهـا أمـام الصـيـاغـة المجـسـمـة للقامات البشرية . إضافة إلى الدور الهام الذى يلعبه التنظيم الايقاعى فى التكوين ،حـيث يتـحـقق هذا التنظيم عن طريق العلاقة المقصودة بين البقع الضوئية الكبرى.

إن دراسـة الفن المصـرى القـديم يمكن الإحساس بها بشدة فى البناء التكوينى لبعض اللوحات المتأخرة زمنيا ، ذلك البناء القائم على أساس منظومة نطاقات تعبيـر متـباينة ، ويمكن أن تصلح إحدى هذه اللوحات مـثالا على ذلك- «الدفاع عن السلام» (١٩٦٨م) التى رسمت على أثر إشعال الحرب الجديدة فى الشرق الأوسط ، وفـيـهـا يتم الكشف عن الرمـزية البطولية للمغزى عبر المقابلة الحادة واخـتـلاف نطاقـات الشـخـصـيـة المركزية وأبعادها والقامات البشرية فى الجـزء السـفلى من اللوحـة ويتـصـادم فى هذه المقـابلة مـبـدأن مـعنويـان مـختلفان- التـوتر والهدوء . أما الباقة المقتصدة ، ولكن مع ذلك المعبـرة ، لمجمـوعـة الألـوان السـوداء والبنية لقامة الفلاح ، فـهى تمتلك ذلك النشـاط المميـز الذى يحـقق حيـوية التـأثيـر اللونى . تلك البـاقة تؤكـد بكثـافـتـهـا أيضـا على مـركـز التكوين مـن نـاحـيـة ،ومن ناحـيـة أخـرى تتـنـاقض بشكل حـاد مع الفسيـفساء المنقوشة لأزياء النساء وثياب الأطفال مـعـمـقـة بذلك حـالة البـهـجـة لدى الناس الذين يبـدون وكـأنهم لا يعلمـون بالخطر الداهم ،حيث الخصـوصيـة اللونيـةهنا غيـر منفصلة عن خصائص التكوين الفنى فى كليـتـه . وعلى هذا النحـو يتم الوصـول إلى دقـة التـحـقـيق الفنى للمـغزى ومن ثم وضوحـه وسـهولة فـهـمـه . وإذ ينصـرف عـويس عن الأسـاليـب التكوينيـة للنقـوش والنحـتـيات القديمة ، نجده ينتـقل إلى معالجة هامة حيث تقوم مـلامح الخصوصية القومية بتقوية الحماس الاجتـمـاعى فى العـمل الفنى .وقـد تمت مـراعـاة هذا المبـدأ نفـسـه فى لوحة «صياد اسكندرانى» (١٩٧٠م) . بيـد أنه هنا قـد ظهـرت وعلى نحـو أكثر وضوحا تلك المساحات الفراغية المليئـة بالتـفاصيل الخاصة بهذا الجنس الفنى والتى تمنح اللوحـة



الإمكانية على عملية السرد.

فى أوائل السبعينيات شرع عويس فى العمل على إعداد سلسلة لوحات نوى أن يبين فيها بشكل رمزى الجوهر اللاإنسانى للحرب ولأى عدوان فى أى مكان مهما كان . ذلك على سبيل المثال كما فى تكوين «الطغمة العسكرية الأمريكية» (١٩٧١م) الذى ككل بالعار قوى الدمار الغبية التى تعلن عنها الامبريالية . وبجوار هذه السلسلة جاءت أيضا أعمال أفكار جديدة تم تكريسها لشغيلة أرض الوطن.

يقول الفنان: موضوعى الرئيسى -حياة اناس العمل .وفى هذا الموضوع بالذات أرى إمكانية بناء الفن الهام على المستوى الاجتماعى(٧) . وهو كنصير متحمس للأسلوب الواقعى يؤكد دوما على هذه الكلمات بالنشاط الاجتماعى وبالجهد أيضا كرسام . وموقف عويس الابداعى الواضح والدقيق عمل على إكسابه الاحترام والشهرة ليس فقط بين الفنانين ، وإنما خارج حدود بلاده . وتحظى الأعمال الفنية لهذا الفنان على الدوام بنجاح فى المعارض المقامة بالاتحاد السوفيتى وجمهورية ألمانيا الديمقراطية وبولندا ودول أخرى كثيرة . وتتجلى الحقيقة الحياتية لفن عويس فى كمال المساعى الفنية وفى التغنى بجمال وبسالة إنسان العمل وفى التعطش الدائم لمعرفة الجديد.

الملامح الأممية فى فن الستينات

ينعكس أيضا تنامى الميول الديمقراطية ، التى ميزت الأعمال الفنية للشخصيات الطليعية والمجددة فى الثقافة المصرية ، فى الاهتمام الضخم بالموضوع اللينينى.

«لينين -أحد أولئك الذين تنبأوا على نحو صادق كالأنبياء بحلول عصر جديد ، أحد الذين أسسوا وأقاموا تلك المبادئ التى يرتكز إليها الإنسان الجديد فى اختيار طريقه نحو حياة أفضل(٨) . هذه الكلمات تعود إلى المؤلف المسرحى والكاتب المعروف توفيق الحكيم . وقد قالها بمناسبة الاحتفال باليوبيل المئوى لميلاد لينين ،هى تشهد على تأثير تعاليم اللينينية على أفكار وميول الانتلجنسيا المصرية التى ربطت اسم زعيم البروليتاريا العالمية بالتطور الديمقراطى فى بلادها.

والموضوع اللينينى فى الفن التشكيلى المصرى- ظاهرة معروفة وطبيعية جدا ، وهو يفهم بالدرجة الأولى كموضوع للنضال من أجل الحرية والاستقلال ، ومن أجل التقدم الاجتماعى وترسيخ المثل العليا الإنسانية والسلام . وليس مصادفة أن يحدث ذلك الانتشار الواسع الذى حظى به النموذج البطولى للإنسان

الشغيل والمناضل في الرسم والتماثيل واللوحات الجرافيكية بأواخر الستينات- أوائل السبعينات. وقد استدعى التطور الديمقراطي للبلاد ظهور البطل الحقيقي الأصيل في الفن- عامل البلاد والمدافع عن الوطن ،الإنسان الجديد الذي تحدث عنه توفيق الحكيم ، والذي نال تجسيده الساطع في رسوم محمد عويس . ونحتيات جمال السجيني .وعن طريق تصوير هذا الإنسان بالذات اكتسبت أعمال الفنانين المصريين التقدميين أهميتها الاجتماعية والوطنية. وتقف في مصاف واحد معها تلك الأعمال التي سجلت محبة وعرفان المصريين تجاه فلاديمير إيليتش لينين . ويدل على صدق هذه المشاعر نجاح المعرض الفني اليوبيلي الذي نظم في صيف عام ١٩٦٩م بالاسكندرية.

لأول مرة في تاريخ الفن المصري الحديث يتم تكريس معرض كامل للينين حيث كشفت اللوحات الفنية والأعمال النحتية والجرافيكية والأعمال التطبيقية الأخرى التي قدمت عن نموذج زعيم شغيلة العالم وبينت كيف تجسد أعماله وأفكاره في حياة الجمهورية.

أما بورتريه لينين الذي حاز على أهمية ضخمة فقد رسمه كامل مصطفى أحد ممثلي الجيل الأوسط من الرسامين المصريين ومدير مدرسة الفنون الجميلة بالاسكندرية ،وهو معروف كمؤلف للمشاهد المعبرة عن الموضوعات الاجتماعية ، والتي تم إنجازها وفقا لروح التقاليد الواقعية لأستاذه يوسف كامل. وقد أثبت كامل مصطفى في صياغته لبورتريه لينين أنه ذلك الفنان الكبير الذي يستطيع نقل ليس فقط الملامح الخارجية باقناع ، وإنما أيضا يستطيع صنع نموذج واسع متعدد الجوانب وملئ في آن واحد بالعظمة والدفء . ذلك البورتريه أيضا الذي رسم بمهارة الرسام القدير يمثل أحد منجزات الفن المصري الديمقراطي الساعي نحو التعبير عن أهم مشاكل المرحلة المعاصرة وقضاياها.

والأفكار اللينينية للنضال من أجل السلام تؤثر بعمق على الفنانين من شتى الأجيال باختلاف شخصياتهم الفردية ولكن مع ذلك نراها موحدة روحيا في مساعيهم المحبة للسلام التي نجد انعكاساتها المتميزة في تكوينات عز الدين نجيب «لينين من أجل السلام في العالم كله» ، وإنجي أفلاطون الأفكار اللينينية وتحرير الشعب . تلك الأعمال التي جاءت معالجتها على المستوى السردي تتميز بالسمو التعبيري للوسائل الفنية وهو ما يمكن الإحساس به خاصة في حدة

وتوتر التوليفات اللونية كما تتفاعل .كماعل التلاوين الحمراء والزرقاء والصفراء وهى الغالبة فى لوحة إنجى أفلاطون مع تعدد الألوان فى الشعارات واللافتات التى تخفق فوق رؤوس المشاركين فى مظاهرة يقودها عربي مسلح . ويؤكد سطوع اللون على حالة الإيحاء الشامل والعزم الراسخ لدى الجماهير الشعبية التى تدافع عن حقها فى الحرية والاستقلال .وفى لوحتى عزيز يوسف «لينين والسلام» و«لينين وحقوق الإنسان» تقوم تصورات الرسام عن الحياة المسالمة السعيدة بالربط على نحو رمزى بين نموذج الزعيم ونموذج المرأة- الأم المنحنية على مهد طفلها.

أما الأعمال الفنية لسعاد أبو أمين التى جاءت فى إطار الأساليب التقليدية للرسم الديكورى المسطح- المستوى فتتميز بالأصالة الفنية. فى أحدها -نشيد السلام يحتل رسم صدرى يمثل لينين المكان المركزى فى التكوين وكأنه مطروق على خلفية ذهبية من سنابل القمح الناضجة . وتقول الفنانة: إن هذه اللوحة تعكس الجهد اللينينى العظيم أمام البشرية ، ونضاله من أجل عالم عادل لكل شغيلة الأرض(٩) . وكذلك يأتى البناء التكوينى للوحة أخرى على شكل سلسلة من صور الزعيم تشكل دراسة لينينية للرسامة المصرية والمطلوب منها حسب قول الفنانة : تصوير الملامح اللينينية بكل تعدد جوانبها(١٠).

بين رسامى الجرافيك والنحاتين المشتغلين فى الموضوع اللينينى والقضايا المرتبطة به ينبغى ذكر أسماء فنانين مثل فاروق شحاته ومحمود مرسى . وترجع إلى فرشاة الأول سلسلة من الرسوم الضخمة بالطباعة الحجرية عن تعاون شعبينا وعن التشييد المشترك لسد أسوان . والثانى هو مؤلف تمثال لينين(١٩٧٠م، برونز) المنجز وفق تقنيات الحفر المعمق . والعمل الفنى لموسى ، المصنوع بمعرفة فائقة بالخواص الطبيعية للمادة يتميز بنحت وطرق الخطوط الصارمة ووضوح معالم الشخصية ودقة المعالجات التشيكيلية والمجازية . وإلى جانب البورتريه الذى رسمه كامل مصطفى يمثل هذا العمل تصويرا مركزاً للمشاعر الأممية لدى فنانى مصر الذين يعلنون اليوم عن احترامهم للينين وشكرهم له.

وحتى الاستعراض الموجز لأعمال الفنانين الطليعيين الفنية يتيح الإمكانية لبيان ذلك النشاط السياسى والاجتماعى الذى يتسم به الفن الواقعى فى مصر خلال السنوات الأخيرة .وهو المرتبط بشكل وثيق بقضايا العصر الآنية الملحة ، والذى يشهد على التطور

اللاحق لوجهات النظر الديمقراطية بين الانتلجنسيا المبدعة فى البلاد . وتنويها بخصائص النمو الفنى القومى فى البلاد كتبت مجلة «روزاليوسف» : الثقافة العربية المعاصرة تمر فى تطورها بإحدى أعقد المراحل: حيث تسعى كأنما لامتلاك نفسها واستيعاب التراث وإثراء تقاليد القرون الطويلة ، وأخيرا التخلص من الجوانب الضعيفة العديدة .وفى الوقت نفسه يمكن الإحساس فيها بقوة بالنزوع نحو الاقتراب من الثقافة العالمية والتعبير عن وجهات نظر وقضايا وهموم المرحلة الراهنة دون فقدان الطابع القومى(١١).

منذ زمن ولادة الفن المصرى المعاصر فى أوائل القرن العشرين ، مر هذا الفن فى تطوره بطريق صعب . وعلى امتداد عقود من السنين تراكمت تقاليده الواقعية المرتبطة بنضال الشعب المصرى من أجل الاستقلال وإعادة بناء المجتمع على أسس ديمقراطية . وصعوبة هذا النضال التى تتأتى من التصرفات المعادية من جانب الدول الإمبريالية والرجعية المحلية كثيرا ما سبب الانشقاق فى صفوف الفنانين التشكيليين وعرقل تضامن قوى البلاد الإبداعية وتلاحمها وهو ما يمكن رؤيته على سبيل المثال فى التطور الفنى خلال الأعوام الأخيرة . إلا أنه فى أكثر المراحل مسئولية فى التاريخ حافظ فى مصر على وفائه لتقاليد الواقعية ، وعلى طابعه الأصيل أيضا . أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطنى والعدل الاجتماعى والمساواة فى الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عناصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال- من مختار وحتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان . وعلى الرغم من التأثير المحدود للحداثة التى نالت الدعم من جانب بعض أوساط الانتلجنسيا البرجوازية ، فإن الواقعية بالذات كانت دوما وستبقى النهج الإبداعى الأكثر فاعلية وخبرة لدى العديد من الرسامين والنحاتين والجرافيكيين المصريين.

أما الخواص المميزة للفن المصرى فى العصر الحديث وسعيه نحو العرض الصادق للواقع الحقيقى ونحو البحث الجاد عن الوسائل التعبيرية المتفردة فقد وجدت جميعها إنعكاساتها فى أفضل أعمال هؤلاء الفنانين . ويؤكد تاريخ تطور المدرسة الفنية القومية ليس فقط على مجرد سلسلة معقدة من الأخطاء ، وإنما أيضا على اجتيازها والدأب على تذليلها والبحث المثابر عن الطريق الخاص فى الفن.

إن الأخطاء الأساسية وعدم دقة التقديرات على طريق التطور الفنى

لا تزال غير محلولة تماما وحتى فى الوقت الحاضر أيضا . والرئيسى منها- النقل الميكانيكى للتقاليد القومية وتقليد نماذج النزعة الشكلية الغربية- تلك التى تضفى على أعمال بعض الفنانين إما سمات الانغلاق المحلى- الاقليمى ، وإما على العكس جميع خصائص الحداثة الكوكبية البعيدة تماما عن الخصوصية القومية . لأن تطور الإبداع الطليعى يتطلب الربط بين الفن والحياة وهو الأمر الذى يطرح اليوم على فنانى مصر مهام جديدة.

ويرى فنانو مصر التقدميون أن حل تلك المشاكل وغيرها من تلك التى يمليها الواقع والزمن والعصر من أولويات واجبهم الوطنى .حيث أن أهمية فنهم المفعم بالإنسانية وحب الحياة تتجاوز حدود الإبداع القومى -المحلى إلى ما عداها . وفنهم هذا يتجاوب أيضا مع المساعى الديمقراطية لجميع الشخصيات الطليعية فى ميدان الثقافة الفنية المعاصرة.

هوامش

١- هذا التقسيم يرد على سبيل المثال فى كتاب:

H.SAID CONTEMPORARY ART IN EGYPT. ZAGREB ,1964.

٢-يقوم ب . فيمارن بتناول هذه القضية فى مقاله «إشكاليات الفن فى الجمهوريات الوليدة بآسيا وأفريقيا».- مجلة الفنون ، ١٩٦٦م ، العدد ٣.

٣- هذا المقطع مأخوذ من مقال : ل. كوزنيتسوف البطل -إنسان العمل - جريدة برافدا ، ١٩٧١ ، بتاريخ ٢ يناير.

٤- هذا المقطع مأخوذ من مقال :ج. سبيتسين الفرشاة النارية لانجى أفلاطون -جريدة الثقافة السوفيتية ١٩٧٠م ٢٨ مايو.

٥- من حديث لمؤلف الكتاب مع جمال السجينى .القاهرة ، يناير ١٩٧٢م.

٦-MOHAMED EWISS KUNSLER DER GEGENWART. DRESDEN,1960.

٧-من حديث لمؤلف الكتاب مع محمد عويس . الاسكندرية ، فبراير ١٩٧١م.

٨- انظر مجلة «الأدب الأجنبى»، ١٩٧١، العدد ١.

٩- هذا المقطع مأخوذ من مقال : يفجينى بريماكوف . بالابرة والفرشاة - جريدة برافدا ١٩٦٩م، ٢٦ يوليو.

١٠- نفس المرجع.

١١- أ. الحجازى . «الثقافة المصرية فى مرآة الزمن» . مجلة ما وراء الحدود» ، ١٩٦٨م ، العدد ١٢.

دراسة

صدام الحضارات .. رمال متحركة

محسن فرجانى

فى موضوع الحضارة ، يستطيع أى انسان أن يشكّل لنفسه وجهة نظر ، وليس من المستبعد تماما أن يجد الناس، كل الناس، طرق اقتراب مناسبة من هذا الصرح الكبير . والموضوعية هنا ، شرط متعسّف - غالباً - لطبيعة المزاج الإنسانى ، خصوصاً أن المركّب الحضارى يشمل ، فى جانبه الثقافى ، عناصر : الدين والفن واللغة ، والعادات . لذلك ، فتقدير الحقائق - ثقافياً - يتلّون بلغة الخطاب ، وصوت المتحدث WHO"S SPEAKING- على حد تعبير جون توملينسون (١) - أضف إلى ذلك حداثة الطرح الأنثروبولوجى عموماً ، والذى ظل - وتقريبياً مازال - يحمل ظلال تأثير الثقافة الأوربية الحديثة على الثقافات الانسانية البدائية ، على كل الغرباء الآخرين outsiders، وبالطريقة التى تمت صياغتها لمادة الحضارة فى القرن التاسع عشر . وبطبيعة الحال ، فقد سيطر على الموقف مدخلان مناسبان : البيئة ، السلالة ، وذلك لكشف معضلة التفاوت الثقافى بين مختلف الجماعات البشرية بوصفها أولى القضايا الثقافية الجادة.

ثم إن " السلالة" لم تحل مشكلة فروق المستوى الثقافى من ناحيتها ، و" البيئة" لم تحسم نقاط التشابه الطبيعى : (الظروف الطبيعية لم تفسر ظهور حضارات موازية لكل من وادى النيل ، ودجلة والفرات ، إذ لم تماثلها أو توازيها حضارات بازغة فى وادى الأردن وريوجراند على التوالى)

وباخفاق التفسيرين ، انفتح الباب تلقائيا نحو الأساطير ، وتم تغذية وجهة النظر بالمدخل التاريخى ، خصوصاً أنه كان يناسب

× تعليق هام على النظرية ، بمناسبة صدور الترجمة العربية لها .

المنظور الغربي في رؤية الحضارة كوحدة كاملة Totalite وكان قالب التاريخ الروماني يحدد مفهوم الحدث التاريخي المنقضي الذي ساعد على الرؤية الكاملة ، لكنه لم يفسر الظاهرة الإنسانية الأوروبية بتقاطعها الزماني والمكاني (هنا والآن) ولفترة ما ، صار ذلك بالضبط هو مأزق الموضوع الحضاري في التناول الغربي ، وخلاصة أزمته التي تمثلت في:

أ- افتراضات غير يقينية للبدائي ، تمخضت عن مقولة " الأنساق الرمزية" كاشفة للأنماط بغير قوانين (را ، ريفانز بريتشارد).

ب - تاريخ قديم موثّق ومسجّل ، الحضارة مادته بوصفها زصغر وحدة من الدراسات التاريخية (٢) لكنه رابط أحداث ، مهمته تأويلية لاتفسيرية.

ج - حاضر تأمّلي وتطبيقي ، تشتبك فكرة الحضارة فيه مع حقائق واقع الغرب السياسي في منتصف القرن، حيث يتم استدعاء الفكرة الافتراضية - العاجزة أصلاً - لتقدم على عجل ، غطاءً علمياً - بل وقادراً - على تحديد العلاقة مع شعوب المستعمرات.

وفي وقت بدا فيه للغرب أنه " لايستطيع أن يسود العالم سياسيا"(٣) برزت ضرورة التأصيل العلمي للموضوع الحضاري ، لكن تلك - تحديداً - كانت هي المعضلة الكبرى التي واجهت المشروع النظري كله ، ليبقى رهين الموقف التعريفي المتردد بين محاولة صياغة النتائج في قانونية علمية صحيحة وصادقة وبين التردد على كل اجتهادات الرأي التاريخية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والجغرافية ، بل وحتى السياسية (را . جمود قوالب التفسير في الأنثروبولوجيا السياسية) على النحو الذي نراه فيما يمكن تسميته بـ " نظرية صدام الحضارات عند هنتنجتون ، ونموذج صياغتها الذي تضمن محاولة التجريد وصولاً إلى صياغة علمية مشفوعة بدعم مكانة العلم في الحضارة الغربية . ولفترة ما ، جرت محاولة صياغة الدراسات الحضارية على أساس النتائج المتبلورة في الميدان البيولوجي(٤) ، ومنها انعطفت بزاوية مائلة على الاجتهاد السيكولوجي ، وفي طاره ، حاول فرويد (سيجموند) أن يفسّر الثقافة بمقولة المكونات السيكوبيولوجية الكامنة في أعماق الطبيعة الإنسانية ، تلك التي بقيت هاجساً ملّحا في الخاطر الغربي ينزع إلى تقديم غطاء مقبول لـ " تنوع الثقافات" . وكانت رؤية " فرويد" تعكس لوناً من التأملات التطورية التي فات أوانها ، إذ لم يكن مقبولا وقتها أن يقال بافتراض تنوع النضج في الحضارات بتصور أن الشخصية البدائية للحضارة مماثلة للشخصية الطفولية ، ومن ثمّ ، لايعود محتّماً أن تصل جميعها إلى مرحلة متكافئة في النضج . ورفضت وجهة النظر بعنف ، بوصفها قد تجاهلت البيئة

الاجتماعية والثقافية ، وهاجمها " فرانز بواس" و" مارجريت ميد" ، ومن حينها ، صار وراء كل افتراض علمي مبتسر للحضارة سيجموند فرويد ، وخلف كل تأويل فلسفي كقيمة نظرية فرانزبواس ومارجريت ميد.

وفي الحق ، لم يكن كل " فرويد" خطأ ، كما لايعد فرانز بواس متحدثاً بكل الحقيقة . ذلك لأن نوافذ " الغرب" كانت تطل باستمرار على تجمعات " الآخر" الإنسانية ، وتراها أقل تطوراً وأبعد عن اللحاق بركبها المتقدم ، إلا أنها ، بدت من جانب آخر، أقرب إلى الحاجات الأساسية التي فقدها الغرب بتأثير عصر الصناعة فيه وبطغيان " ماديته الثقيلة" التي تركت الآخرين ببراءتهم الفطرية .. واحة التصحر الآدمي وأمل الخلاص الحضاري المنتظر!

لذلك ، كان المطلوب ، توفير حدود رؤية حضارية للعالم تتسع لاثنين : واحد هناك ، بدائي ، فقير متخلف ، لكنه احتياطي الانسانية الباقي ، خامة حضارة جاهزة للطرق والتشكيل ، وبالتالي : مشروع مستقبل والثروة لها أيضا جانبها الفكري . والثاني ، هنا ، متطور ، حديث ومتقدم ، وبزعم التفوق فهو يملك تصورات علمية جاهزة ومجربة لإلحاق الآخرين الناهضين من غفوة مواريثهم (المكون الثقافي) الراغبين في اللحاق بركب التقدم(المكون الحضاري).

تلك ، تقريبا ، خلفية عامة جرى عليها وبموجبها استدعاء الموضوع الحضاري الذي جاء هو الآخر:

١- متأثراً بقسمة (الغرب / الآخر) لينتج ثنائية (الثقافة / الحضارة) . ورغم التمييز ، بدرجة ما ، يحتمل قدراً من التوهم والغموض بازدواجيته المستوحاة - ربما - من المعارضة الخاطئة بين الروح والمادة ، الأفكار والأشياء .. وفي صيغتها الألمانية ، فقد شاعت التفرقة ، وكان المضمون وقتها جماليا ، نشأ في أجواء القرن التاسع عشر ليعطي للثقافة معناها من" التقدم الفكري الذي يتحصل عليه الفرد أو الجماعات الإنسانية بصفة عامة"(٥) أما الجانب المادي في حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أفردت له قسمة الـ(حضارة) ، وهو التمييز الذي يرفضه هنتنجتون زاعما الرفض العام له خارج ألمانيا (هكذا .. في المطلق!) .(٦)

٢- ثم إن الثنائية اتكأت بعنف على نقطة ضعف كامنة في المادة الحضارية ، بقيت محتواة فيها منذ أن ارتبطت بـ" الاجتماعي " الذي ساهم هو بنفسه في أن يشطرها إلى نصفين ، أحدهما : كان يجادل مع ايفانز بريتشارد حول تركيبها في النسق الخلقي والرمزي الاستعاري باعتبارها موضوعاً للدراسات الانسانية ، والآخر: مع " راد كليف براون" وهو يرجح إخضاع المجتمعات الانسانية لمعيار الدراسة العلمية بمفهوم النسق الطبيعي ، بهدف استنتاج قوانين تسمح بالتنبؤ في قالب نظرية وظيفية.

٣- ثم ، وبتأثير الثنائية نفسها ، لكن من منظور غربي مزدوج (أوروبي / أمريكي) تداخلت فيه خصوصية التنوع الأوروبي مقابل كل وحدة ثقافية داخلة في تكوينه ، لتنتج هي الأخرى ازدواجية تعريف على مستوى (التعددية / الفردية) وصار مصطلح " الحضارة" يشير إلى مجموعة من الثقافات الخاصة ذات التشابه والأصول المشتركة - مثلها الأعلى حضارة الغرب ككل - ذات درجة عالية من التطور والتعقيد في التنظيم الاجتماعي(المعنى الشفهي المتداول لمصطلح " الحضارة" (٧) أما الثقافة فترتبط بمجتمع معين محدد الهوية (فرنسا أو الولايات المتحدة مثلا)

هكذا ، أنت ترى ، كيف كان الصراع في الحضارة قبل أن يكون خارجها ، وفي النتيجة ، أصبحت " القيمة" التي تمثلها الثقافة ، هي التي تحدد" الاتجاه" نحو تعريف الحضارة .. لكن ، كيف كان ذلك بالضبط؟!

لم يكن لقرنين اثنين من الزمان أو أكثر قليلا أن يلغيا كوامن دفينة في الوجدان الغربي ، رسخت في / منذ بدايات علم الأساطير اليوناني بوصفه أصل ومنشأ العلوم ، يتضح ذلك - مثلاً - في منهج البحث الاستشراقي بتركيزه على الوثائق والمخطوطات والنسخ الأثرية المتحفية ، كواجهة صماء ، وليس باعتبارها مرحلة في مجتمع مازالت له حياته المستمرة"(٨)، ولقد يبدو ذلك طبيعياً في ظل ظروف حتّمت على المؤسسات العلمية والجامعات في الغرب التضحية باستقلالها التاريخي فداءً للاعتبارات والإمكانات المادية وكيّفت نفسها طبقا للأهداف والطموحات السياسية والاقتصادية التي " شغلتها كثرة نظم الانتاج والاستهلاك عن مراجعة بنود ثقافية في غاية الأهمية"(٩) ، وفي خلاصة : كانت تعمل بأكثر مما تفكّر ، وتقيّم بحسب ماتستهلك ، حتى صار من الممكن التضحية " بالثقافي" مقابل" الحضاري".

هذا الخضم الهائل والمتنّوع كان يهدر صاخبًا على الشاطئ الأوربي، تنوع هائل بحق امتلأت به صفحات المادة الحضارية / الثقافية . وربما من هنا - للمفارقة - جاءت الصياغة الموفقة البارعة لتعريف " الثقافة" على يد الانكليزي " إدوارد تايلور" ... ذلك الكل المركّب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف ، وكل القدرات والعادات التي يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع ."

ودعك أيضا من التفرقة بين " الثقافي والاجتماعي" ، فحتى " كلود ليفي شتراوس" نفسه كان يخلط بينهما (وليس هنتنجتون وحده الذي يفعل ذلك) وذلك كله على النقيض من " روث بنديكت" التي تجعل التاريخ معملاً دائماً للحضارة ، إلا أن تجربة الخلط هنا قديمة ، بدأت على يد المؤرخ الألماني أدلونغAdelung(١٧٣٢ -١٨٠٦) وكان اصطلاح الثقافة عنده يشير إلى

وصف عملية التطور الحضارى ، ثم جـــاء كـــروبر Kroe-ber وكلاكهونKluckhun يعطيان أمثلة ، فى معنى شبيه ، وذلك باستعارة المصطلح من الفرنسية ، وفقط فى القرن الثامن عشر أصبح المصطلح يستخدم بمعنى التقدم العقلى والاجتماعى للجماعة الانسانية عامة ، ثم انتقل مفهوم " الثقافة" من الألمانية الى الانكليزية ، وأصدر تايلور التعريف الأنجلو ساكسونى للثقافة - السابق ذكره - ووصل الموضوع الحضارى تحت غطاء الأنثروبولوجيا الى الولايات المتحدة ، وهناك أخذ يعّرف نفسه كعلم للثقافة - لكن وبتأثير ثنائية المزاج النفسى الأمريكى الشهير - انقسم إلى :

أنثروبولوجيا ثقافية مقابل أنثربولوجيا طبيعية.

وفى الولايات المتحدة وقد صار المجال الثقافى لصيقاً بالحدود الرمزية الجديدة التى كانت ملء السمع والبصر ، ومع الإلحاح الثقافى للبحث عن قوانين علمية ، كانت محاولات التوصل إليها فى الجانب المادى " الحضارة" (وأنا هنا أستخدم تعريف هنتنجتون لها) قد فشلت تماما، استمرت الجهود ، فى الجانب الآخر الذى كان مهملاً فى زوايا المبحث الثقافى ، لكنها وجدت نفسها وجهاً لوجه مع " البدائى" من جديد ، وكان ويسلر wissler هو الذى توصّل إلى مقولة: " إن النمط الانسانى يمثل جزءاً من السلوك الفطرى للانسان "- ولكن ، وبمفاجأة صادمة لمحاولة التأصيل العلمى -.." إن لكل ثقافة خطة ونمطاً ، ولكل منهما مضمونه الخاص أيضا ، هذا ، ولايمكن القطع بالسبب المباشر فى هذا التوجه: هل كان محاولة لتأسيس اتجاه أمريكى متعاظم أراد أن يثبت وجوده مقابل المدرسة الأنثروبولوجية البريطانية المتأثرة بدور كايم ، والقائمة على تغليب " الاجتماعى " على " الثقافى" ، فاتكأت الرؤية الأمريكية من ثم على " الثقافى" باعتباره الحقيقة القائمة؟ أم لأنها ، أى المدرسة الأمريكية ، كانت " متأثرة فى محيطها الإقليمى ، من واقع تجربتها مع القبائل الهندية الأصلية التى بدت مجتمعات مجزأة غير متماسكة ، مما جعل دراسة ثقافتها أسهل كثيراً من تحليل بنائها الاجتماعى؟ أم لعدم وجود تقاليد قديمة تربط الباحث الأمريكى بدراسات حقلية مركزّة تستغرق وقتا طويلا - كما هو الحال فى بريطانيا؟"(١٠)

وأيا ماكان ، فقد تلقفت " روث بنديكت" الصياغة الجاهزة ، وشكلّت منها الأساس النظرى لفلسفتها ": الأنماط الثقافية cultual pat-terns ولم تكن فى جوهرها نظرية بسيطة متماسكة ، بقدر ماكانت تخريجا توليفياً مركّبا من: البناء النظرى لمدرسة " الجشطالت" النفسية زائداً عليه مركّب التقابل بين الشخصية والثقافة على أساس البعد الزمنى (التاريخى) بالاضافة إلى وجهة التقبل أو الرفض

الاجتماعى لعمليات السلوك فى إطار عملية المواءمة . وكانت النظرية ، بالجملة ، عرضا لمشكلة أكثر منها مشكلة تجميع وحصر وربط القالب النظرى بعضه ببعض . فالثقافة ، ذات المائة وخمسين تعريفاً (حسب تقدير نقدى لـ كلاكهون ، وبقدم فى علم النفس وأخرى فى علم الاجتماع ، وعلى كسر هامشنه الضئيل) لم تكن تملك أن تتحول فى فضاء أبعد من ذلك ، حتى أن " كروبر" أعلن ، ذات مرة - فى حسم للموقف :" إن معرفة الصور والأشكال التى تتخذها الثقافة وكيفية أدائها لدورها أجدى من محاولة فهمها من مجرد الحصول على تعريف مركّز عنها ."(١١)

كما لم تتوصل الدراسة الثقافية المعزولة عن علم الاجتماع إلى شئ ، والذى أتت به نظرية " الصيغ الثقافية" لـ بنديكت كان فى حقيقته تعبيراً عن السمة الحضارية باستخدام "الجشطالت" النفسى ، لكنها لم تأت بقوانين علمية وحسب تعبير أصحابها أنفسهم .." ليس فى الثقافة قوانين محددة ، وإنما مسارات عديدة يغلب عليها اتجاه سائد ، أما المادة الأنثروبولوجية ، فتقتصر على دراسة ثقافات جزئية معينة بدون تطبيق لأى خطة تطورية عامة ، وكل ثقافة تدرس على حدة .

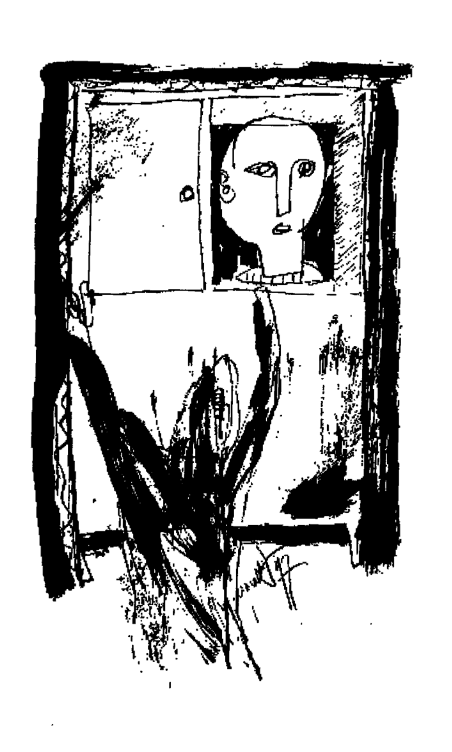
وبالنسبة إلى مفهوم قصد إلى الموضوع الحضارى من البداية بغرض الوصول إلى تصور للتطبيق والتعميم القائم على معايير مضبوطة بقوانين اختبرت وأعطت نتائج صحيحة ، صادقة ولازمة تجريبياً ، فقد مثّلت الخلاصة الصافية فى المجهود التعريفى ، ليس فقط نقطة ضعفه الكبير ، بل وأوحت أيضا بتقديرات متشككة فى احتمالات التثبت من صدق النتائج ، وإذن فلا أرض صلبة هناك ، إذ لايوجدُ إطار ثابت واضح ومحدد لطبيعة وتركيب الموضوع الحضارى بعامة (الثقافة / الحضارة) ، فهكذا ازدهرت سوق " الأنا" والـ" نحن" وراجت بضاعتها بغير مثيل!

والآن ، ومن مجموع هذه الخلفية ، تعال نتأمل نقطتين اثنتين فقط ، هما - فى تقديرى - الأساس النظرى للكتاب / المونوجراف :" صدام الحضارات ، إعادة صنع النظام العالمى الجديد" وكما يلخصهما العنوان نفسه ببداهة:

أولاً : فى "صدام الحضارات"

أين نقف هنا ؟ ومن الذى يتكلم ؟ وعن ماذا ؟..

أ- منذ زمان ، كتب" أرنولد توينبى" فصلاً من كتابه " الحضارة فى الميزان" عن صراع الحضارات وربما أنه استشعر خطر أو مسئولية الاجابة عن الأسئلة الثلاثة السابقة - ومع أنه كان يتكئ على المادة التاريخية أصلاً ، والحياد هنا ممكن لأن الاطار يوفر قدراً من الموضوعية - إلا أنه لجأ إلى حيلة أدبية بارعة وقفز فى الخيال إلى المستقبل البعيد (سنة ٤٠٤٧) ميلادية ليعالج واقع الغرب (سنة ١٩٤٧) لكنه ظل يعّرف نفسه كباحث غربى " انجلو فونى"



يتحدث عن الحضارة الغربية بالصوت التاريخي: تطور زمني - أصول - عوامل مؤثرة في التطور .. إلخ

ب - ضمير المتكلم في المادة الثقافية يكتسب أهمية قصوى ، وفي حالتنا هنا ، فالكاتب أنجلوفوني - باعتبار المركزية البريطانية - وكتابته بالانكليزية يمكن أن تفيد في معنى ما ، ممارسة لسلطة الوعي بالإنابة عن الآخرين (" نحن" الكبرى ، مقابل "هم" بعبارة هنتنجتون) ذلك أن الكتابة بالانكليزية - والترجمة عنها - تقع في مركز مهم وبارز في مستويات العرض والتلقي والمراجعة والتعليق ، شأنها شأن الصوت الأكاديمي الغربي في الوقت الحاضر.

جـ- وعن ماذا؟ لأننا إذا افترضنا أن الموضوع الحضاري برمته لم يهتد إلى تعريفاته الواضحة ، ولم يتوصل منها إلى قوانين وقواعد لازمة وصادقة بالنسبة للجميع ، فما هو المقصود حقاً " بالحضارات" - مفردة أو جمعاً - بغطاء مادي أو روح ثقافي - تلك التي سيقع بينها الصدام ؟!

وحتى لو أخذنا بمفهوم هنتنجتون للحضارة ، باعتبارها " الكيانات الثقافية الرئيسية في التاريخ الانساني ، بالمعنى الواسع الشامل لكيانات ثقافية أصغر وأقل " فالتمييز يبقى قائماً ولايدفعه قوله:" إن الحضارة والثقافة كلاهما تضم المعايير والقيم والمؤسسات وطرائق التفكير المكتسبة كميراث تقليدي"(١٢) فهذا - بوضوح - تعريف أرسطي ، لوناً ورائحة ، يتطابق مع الرؤية الأرسطية القديمة للدولة العالمية ، لكن ، فقط ، بقليل من هامش تأويلي يقترب من اجتهاد " توما الأكويني" الذي يخضع فيه أجزاء الثقافات الفاعلة في تماسك كل حضاري لايتجزأ . ولأن هنتنجتون يضع المسألة الحضارية بكاملها في كفتين : الغرب ، والآخر ، فقد كان مناسبا أن يستعير للغرب فيه مشروع توما الأكويني ، كما كان يتطابق فيه القلب المسيحي (في" نحن" الكبرى) مع الأطراف الرومانية ، وتبقى للسياسة صدارتها فوق القلب اللاهوتي (الثقافي عموماً) تأسيساً على أن الدين أهم عامل بين العوامل الموضوعية التي تعرف الحضارات بحسب زعمه (١٣)

ودعك من أن الموضوع كله ، يعيد إلى" مقولات قرون وسطى" ، فلو كان مطلوبا حقاً أن نتصور محددات الثقافة والهويات والكيانات الحضارية بوصفها تشكل أنماط التمسك والتفسخ والصراع في عالم مابعد الحرب الباردة (والتحديد الزمني هنا يتقاطع مع الثقافي بغير مرجعية واضحة) فالمهمة الأولى ، إذن هي أن نضع تعريفا معلوماً جامعاً مانعا ومحدداً لـ " الحضارة" وكما ينبغي أن نفهمها في هذا الشطر الزمني ، وإلا فغياب الدقة هنا ، بعلمية الحساب الديكارتي الصارم ، يدع الفرصة لكل كيان حضاري يعرّف نفسه وفق شروطه ، مما يخلق مسارات مبهمة

تتقاطع عليها حدود الخصوصيات الثقافية ، التى قد تبلغ فى تنوعها : تركيباً ، وطبيعة ، ودرجة تطور مبلغاً شديد التباين ، يعطى فى إجماله الأخير أكثر من منظور وسياق لما يسمى بـ" الصدام الحضارى".

× فمن منظور غربى مطلق – مثلاً – كانت " البيئة العالمية المتغيرة ، هى التى دفعت إلى الواجهة بالاختلافات الثقافية الأساسية بين الحضارتين الآسيوية والأمريكية (١٤)، وهى اشارة تعنى قيام " حالة" صدام حضارى بين آسيا والغرب ، وبالافتراض الأمريكى فى قلبها بأن قيمه ومؤسساته صالحة عالميا بامتلاك القوة لتشكيل السياسات الداخلية والخارجية للمجتمعات الآسيوية (بالمفهوم الكتلى للحضارة عند هنتنجتون).

× بينما أن نموذج الصدام ومن منظور آسيوى (لنأخذ الصين كنموذج مغاير) يكون قد وقع فعلاً وانتهى – كموقف وليس كحالة صراع حضارى متكررة ولازمة– داخل إطار الأمة الصينية، منذ حرب الأفيون ، انتقلت به الأمة نفسها إلى محور ثقافى إقليمى (القديم/ الحديث) يوازى المحور الخارجى (صينى / غربى) ومرّت على مساره الزمنى بحلقات : رأب صداع وطنى ، تأصيل ومعاصرة ، ثم ، وبعنف ، تغريب كامل ، فثورة ثقافية ، ثم بنية ثقافية للمواءمة النوعية ، وأخيراً جداً من تنوعية إلى مركزية واحدية مونيزمmonismباصرار ، حيث حديث الساعة الثقافى " يشتد حول كونفوشيه جديدة(١٥) رينسانس جديد Renaissance فى إضافة ما.

× أيضا ، وبمنظور الاتجاه الأنثربولوجى للصيغ الثقافية (بنديكت) يصبح من الممكن رؤية النموذج الصينى نفسه كمسار لكيان ثقافى متميز ومستقل حيث الشخصية الحضارية للصين ، بالمواءمة ، والإنتقاء ، والتقبل الاجتماعى ، شكّلت نمطاً فريداً . ويتبدّى مأزق هنتنجتون ، هنا ، من ناحية اعتماده على العنصر الدينى كمرجع هوية حضارية ، ذلك أن الكونفوشية الصينية ، وفى قلب النمط الأسيوى للانتاج – والثقافة ضمناً – لم تكن تمثل ، بمعنى صريح ، بطريركية دينية أو روحانية إكليروسية – كما هو الحال فى الدين الغربى – فقد بقيت الكونفوشية ، تقليدية سكولاستية إقطاعية بمثل ماهى فكرية أيضا .. قل" علم" الصين بروحه الآسيوى العائلى أو الجماعى ، مقابل التنظير الغربى النابع من الفرد بوصفه المادة الجوهرية للقالب الليبنزى الشهير Leibnizian monad" ولطالما كان " المجتمعى" Community فى الصين يخلق لنفسه دائرة فكرية تحمل طبائعه ، والكونفوشية هى مركزها الغالب(كانت الصين – ككيان فلسفى – خزاناً تاريخيا للفكر والمعرفة ، حتى أسوارها الحصينة وأول اختراع للورق والطباعة ، مجرد تطبيقات تربط سياق المعرفة بحدود الأمن

التقليدى كتحصين ضد خطر الابتلاع والقهر الخارجى.. إلخ) لذلك ، تنقار رؤية " حالة" الصراع فى إطار التعريف الحضارى بالعنصر الدينى ، ويبقى " موقف" الصدام مؤجلاً عند نقطة ما فى المستقبل .

× بيد أنه ، ومع الميل الأمريكى لعدم الثقة فى الحكومات - بتعبير هنتنجتون - وعلى فرض إمكان استغلال مصادر الصراع المحتملة فى التركيب الحضارى - الآسيوى - فما الوسيلة السحرية التى تستطيع بها ترتيبات غربية أن :

١- تضع المجتمع خارج الدولة . ثم ..

٢- تعطى دوراً فاعلاً لدولة مركز فى حضارة الشرق الأقصى (الصين تمثل الكونفوشية فيها)

وجاهة الفرض تكمن فى أنه يستغل ببراعة قضية الصراع القديمة بين المبدأ السماوى والرغبات الإنسانية ، تلك التى تحولت فيما بعد إلى ثنائية صراع قوى اجتماعية فوق فردية ، مقابل وعى بالذات ناهض من جديد (يعنى بما يساوى فى المجال السياسى : حق امبراطورى ، أوتوقراطى ، مقابل حق طبيعى إنسانى)، لكن مشكلته أيضا أنه يعرض تكافؤات الدولة (القوة - السلطة) للاضطراب ، بل إنه يقلل كثيراً من احتمالات فاعلية الدولة / المركز - هنا - خصوصاً إذا وعينا أن صعود قوى جديدة إلى السلطة وتخليها عنها - فى حالة أقصى الشرق الآسيوى - يجرى غالباً بطريقة وئيدة وبصورة غير محسوسة ، ذلك طبعا مالم يكن فى جعبة الغرب " تصوراً فلسفى مناسب يهز جدار الكونفوشية بعنف ، إلى جانب " فكرة حقوق طبيعية ملائمة تنثل الصين مجدداً من وضعية "Status" إلى عقد"Contract" (لكن هل عندهم فى الغرب " دارون" آخر بنظرية نشوء وارتقاء حديثة؟!)

ولقد يكون هناك ، مايمكن تصوره باعتباره " صراعا"حضاريا " تتداخل حلقاته على متصل حضارى ، حتى تصل فى نقطة منه إلى حالة " صدام" ، لكن تنوع طبائع الاقليم - ثقافيا- تنتج بدورها مواقفها التصادمية من رؤى مختلفة تظل قواعدها مبعثرة فى غياب نسق معيارى صادق وصحيح ، وهو مايبدو خيالا غير قابل للتحقيق ، إذ يستحيل - نظريا - ضبط الكتلة الثقافية الانسانية وفق استراتيجية تطور (حضارية - اقتصادية - سياسية) واحدة وشاملة ولازمة فى نتائجها باستمرار.

ثانيا فى قوانين التفاهم الحضارى

أ- ولو أن رؤية " الصدام الحضارى" كما قدمها هنتنجتون تعطى أسباباً للخصم من حسابها ، بتهافتها وضعف نسيجها العام من الناحية المعرفية ، إذ توفّر فرصا هائلة للشك فى طبيعة الصدام ومفهوم الحضارة كموقف أساسى Fundamental attitude،ثم وبالاضافة إلى هذا ، تطرح النظرية - عرضاً - حالات ومواقف للصراع

الحضارى . فى سياق تطور دولى ، تقوم فيه دول مركز(حضارى) بدور بارز ، وقد نمضى معه إلى النهاية وهو يتصور إطاراً للتفاهم ، تفادياً لوقوع حرب حضارية رئيسية بين الحضارات (لم يتضح بدقة : شكل وطبيعة وأدوات ومدى تأثير مايسمى بـ حرب حضارية وإمكان تطورها .. فلنتخيل ذلك .. كل حسب طاقته!) وتصوره يشتمل على قوانين ثلاثة:

١- قانون الامتناع inter - e ta-tique بالاحجام عن التدخل فى صراع الحضارات .

٢- قانون الوساطة المشتركة Su-pra - etatique: مبدأ التفاوض لاحتواء حرب الحضارة.

٣- قانون العوامل المشتركة Trans - etatique: التوسل بالقاسم المشترك الثقافى ، الحد القيمى الأمثل بين الحضارات(١٦)

والمشكلة الأساسية فى المبدأ النظرى لهذا الاقتراح أنه يركّب حدود الموضوع السياسى على خضم كيان حضارى لم يصمد بعد لمرجعية تعريف واضحة ، شأنه فى ذلك شأن المنهج القديم الذى جرب وضع الأنساق السياسية داخل أنماط / نماذج ثقافية مثل : المجتمعات البدائية - الدولة / الأمة ، المدينة / الدولة .. الخ ، واعتبر ذلك الربط فى الأنثروبولوجيا السياسية بين علاقات نسق سياسى متفاعلة ونماذج استاتيكية مسبقة ، خطأ علمى غير مقبول.

والمفهوم أن ميكانيزم النمط المطلوب عند هنتنجتون هو: التعاقب Succession فلا استقرار Petsistence بغير انحناءات أو انقلابات حادة Severe Alterations . لكن تلك مسألة تثير شكوكاً ، إذ تتطلب إطاراً يسمح بتوفير حركة نشيطة متبادلة بين تفاعلات الحركى السياسى وفضاء الموضوع الثقافى ، وهو الأمر بالغ الحساسية الذى يعيد إلى اجتهادات التضمين الجنسى والسلالى فى مادة علم السياسة وأقربها إلى الذهن المقولات الألمانية فى منتصف القرن بتجربتها ونتائجها الجريئة (را. كتابات د. دولف شترنبرجر Dolf sternber-ger) (١٧)

ب - أما بصدد" دولة المركز الحضارى) فالأسئلة هى : كيف يكون شكل هذه الدولة الـ (مركز حضارة) ؟ وهل تكون كذلك بصفتها السياسية؟ لكن كيف؟ ومن أى مدخل؟ ففى النظرية : يبدو ذلك مستحيلا ، فى النظم: أكثر استحالة ، فقد كانت الدولة من البداية ، منظمة المنظمات ، ذلك الكوربس Corpus الرومانى العتيد ، إنها - هى الأخرى - تقف خارج الـ " نحن" ، خارج ذواتنا ، بحسب تعبير سيجفريد Andre Sigfried صحيح أنها تدخل فى علاقات قانونية خارج نطاقها وترتبط بعلاقات مع منظمات أخرى ، لكنها ، بطبيعتها ، متجاوزة للأجزاء المكّونة لها - ولو أخذنا فى الاعتبار تأكيد هنتنجتون فى مقدمة كتابه بأن نظريته لاتعد دراسة فى علم الاجتماع -

فالاستنتاج الطبيعي والمباشر هنا يتطرق إلى وضع المجتمع خارج الدولة ، وهو خطأ فادح من الوجهة العلمية ، حيث يشدد على مفهوم السياسة بوصفها ممارسة للسلطة ويجردها من أهم بناءين لها: الشرعية والجنسية بما يحملانه من انتماءات حضارية ، فى حين أن هذه الانتماءات ، عضويا ، هى سندها الأصيل فى الترشيح لدور الدولة المركزية حضاريا(!!) لذلك تنشط التساؤلات والشكوك حول طبيعة تلك الدول الحضارية ، ومدى ملاءمتها ، أصلاً ، لاستيعاب المحتوى الثقافى ، علماً بأن اليقين الثقافى - أو .. قل النواة الثقافية nucleus cultusبطاقتها الدفينة الجبارة ، وتجربة تحديها الطويل وتجددها عبر خامة الثقافة الشعبية الباقية المكتنزة لإمكانيات البقاء الهائلة فى طياتها تنجح كثيراً فى إعطاء مكملات ثقافية ظاهرية ، توحى لكثيرين بامكان التأثير فيها بالتعديل والانتقاء والتغيير . هنتنجتون نفسه قال .." الثقافات تتغير" وهى مسألة تحتاج إلى مراجعة دقيقة .

ولأن هنتنجتون يتصرف فى مادته كاستراتيجى ، يحدد مواقعه على خرائط ، ويرسم اتجاهاته بأسهم بارزة ، فقد وقع فى شراك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه مستنداً على أرض صلبة (قانون - نظام) . لكن المأزق الفعلى ، يقع فى ظلال الفروق الباهتة بين المادة الثقافة وعلم السياسة ، وتلك الأخيرة هى ابنة الهيئة Sodalitas الرومانية ، لكن بملامح حديثة ، وماكانت لتتجرأ على التصريح برأيها جهرة ،.والخروج من إسار مدرسة القانون الخاص(را . الفقيه القانونى الألمانى لاباند Laband) إلا على يد جورج بيرود George Bur-deau ، وتحت عباءة القانون الدستورى الهارب تحت جنح الليل من جبروت العلوم القانونية ، خرجت إلى الوجود " السياسة" ابنة القانون البكر ، كعلم دولة (را . مدرسة لوفان L'ecole Lovanienne) الدولة التى يتنبأ لها هنتنجتون بالبقاء كيانا سائداً فى الشئون العالمية ، والتى ستساعده على إملاء مطالبه لعلى الآخرين بالرضوخ طواعية " للنظام والقانون" .. كيف ستعّرف هذه الدولة نفسها فى إطار المادة الحضارية التى مازالت موضوع انحيازات رؤى ووجهات نظر .. مجرد أفكار سائلة ، امتثالها يبقى موضع شك (براس بنديكت) إن لم تكن مداخلها منقسمة على نفسها وغامضة (أ . فيبر).

وعموما ، فالموقف التعريفى الهارب يترك آثاراً تهدد تركيب النظرية واستدلالها الشكلى ويقود إلى اجتهادات أنصاف الحقائق وارتباطات تحليل جزئية تبدو متعارضة مع الحقائق . وعلى مستوى التفاصيل العادية ، فقد وقعت كتابتها فى منزلقين :

١- مصادرة الضمير الثقافى المطلق ، بظن احتوائه ككيان امتثالى ، والحق ، أنه لايضير تناول



الموضوع الحضارى و/أو الثقافى سوى أن نجعله هدفا لصيغة الأمر المباشر ، فليس هناك أبغض من كلمتى : " يجب" ، " لابد" ، وقد قالها هنتنجتون كثيرا ، حتى بدت ثقيلة ، غليظة فوق ماتحتمله نظرية محترمة .." لابد أن تبحث شعوب جميع الحضارات عن تلك القيم .. وأن تقوم بتوسيعها "(١٨) والمفهوم أن محاولة التوصل إلى مجموعة من المفاهيم والتعريفات للقضايا المرتبطة بموضوع الصدام الحضارى ، والتى تقدم رؤية منهجية منظمة للظاهرة بتحديدها العلاقة بين المتغيرات بهدف التفسير والتنبؤ ، وإن كانت تتطلب التحفظ والتحرز ، دون مجازفة التسرع بأحكام قاطعة ونهائية ، إلا أنها لاتنفض يدها من المسألة تماما ، وفى خاتمتها ، بنصيحة غفران أو موعظة توبة ، خصوصاً أن الكيانات الثقافية ،" أجسام" ثقيلة ضخمة نسبياً وقديمة للغاية .. وفى الغالب فانها هى التى تملى شروطها ونصائحها.

٢- التقديرات الرقمية المختزلة لكيانات ثقافية متمددة ومتغيرة القيمة فى توازنات تتوسل بالكم وحده ، الأمر الذى جلب خلطاً شديداً فى أكثر من موضع . فمثلاً ، نجد أن التقدير الذى يضحى بالاقتصاد الرقمى الشديد لحساب الحقيقة بغرض استيعاب الصراعات الحضارية للتنبؤ بالصراعات المستقبلية كاطار مرجعى لصانعى السياسة ، كان يضطرب كثيراً مع التصور الشامل فى القوانين الثلاثة المبتكرة لتجنب حرب رئيسية فى الحضارات مستقبلاً وهى: الامتناع - الوساطة المشتركة - العوامل المشتركة . والمشكلة فى هذا التصور أنه يضع إمكان فهم الصراعات - بحساب السبع أو ثمانى حضارات - فى زاوية يصطدم فيها مع قانون العوامل المشتركة ، الذى يناسبه تقدير ١٨٤ دولة كحد أمثل مقبول لمفهوم التعددية التى تثرى نقاط الالتقاء الممكنة بينها ، لكن المأزق ، أن كلا الحسابين لايثبتان فى مواجهة قانون الامتناع الذى يناسبه تقدير (دولتين) اثنتين ، أو بتقسيم جغرافى :" شرق ،" غرب" . معنى ذلك ، أن مائة وأربع وثمانين دولة تثرى التفاهم المشترك ، ستضطر جميعها إلى التراجع - أو الانتحار .. دفعة واحدة - أذا مافرض قانون الامتناع نفسه حلاً مطلوبا ومثاليا على الساحة الحضارية ، أو أن تضطر جميعها ، أن تضبط ميراثها الثقافى وميقاتها الحضارى ، على مؤشر سبع حضارات رئيسية متصارعة تنتظر كلها دولة أو اثنتان - بغير وزن حضارى غالباً - فى هذا المحيط المتشبع باحساسه الذاتى - ثقافيا - لتقوما بتحقيق تفاهم مشترك (!!)

وفى تقديرى ، فالنظرية ، على مجهودها فى الرصد والتحليل والتنبؤ أضاعت بوصلتها الهادية ، وهى تضع قدماً فى يابس الجغرافيا السياسية ، وقدما فى بحر الرمال الحضارى المتحرك ، فبات الرصد تكثيفا لاستطلاعات التنبؤ التى أعطت صوراً شائهة ، اختلطت فيها

عدسة الاستراتيجية اللاّمة بخيالات الكليرفويانس Clairvoyance.

وبالنسبة لكتابة استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صائبة لنتائج تدخل فى حساب التعميم والتنبؤ ، فـ " صدام الحضارات" للمستر هنتنجتون تظل تعطى قيمة كمدخل ومحاولة إلى شقها الحضارى من باب أحكام القيمة ، تضحى بالمعرفى مقابل الوجودى ، وتبقى أسئلتها وفروضها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعى أكثر ، خصوصاً وأن التنوع الثقافى فى صلب المادة الحضارية لايرتهن برؤية واحدة لتفسير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتملة والباقية فيه .

لانظرية هناك بالمعنى الحقيقى ، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من متن شروحه ، قيمته فى موضوعه كمدخل للتأمل الفكرى والاعتبار الفنى الجمالى .. كقطعة من إبداعات النثر الأمريكى توقيعها أقرب مايكون إلى اثنتين من

الهوامش

1- The discourse of cultural impetialism" J.Tomlinson . Printer Publishers ' Britain 1991 p. 73"

٢- الحضارة فى الميزان . أرنولد توينبى . ترجمة أمين الشريف.
إحياء الترجمة القاهرة . ص ١٩٧.

٣- المدخل الفلسفى للأنثروبولوجيا البنائية - رسالة ماجستير - عبد الوهاب السيد جعفر. آداب . اسكندرية / ١٩٧٥ص ٨

٤- نظرية الصيغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد ابراهيم . آداب . اسكندرية - ١٩٧٥ ص ١٣٧

٥- التعبير العمرانى والمعمارى للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سريع محمد - التخطيط ج القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢

٦- " صدام الحضارات .." صامويل هنتنجتون - ترجمة : طلعت الشايب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩

٧- مدخل إلى علم الاجتماع العام - غى روشيه . ترجمة : د. مصطفى دندشيلى- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

٨- التراث والتطور - إحسان تراقى - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥٩

٩- نفسه ص ٨١

١٠- نظرية الصيغ الثقافية - دكتوراه - فتحية محمد - ص ٣٤

١١- نفسه ص ١

١٢- " صدام الحضارات .." هنتنجتون - سطور - ص ٦٩

١٣- نفسه ص ٧٠

١٤- نفسه ص ٣٦٥

١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٣ - ١٩٩٦ ص ٢٨ -"- Yan-ziu Wen Hua" (بالصينية)

١٦- " صدام الحضارات" هنتنجتون - سطور ص ٥١٨

١٧- علم السياسة - مارسيل بريلو . ترجمة : أحمد حسيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٩

١٨- " صدام الحضارات ..." هنتنجتون - سطور ص ٥١٨

عدسة الاستراتيجية اللأمة بخيالات الكليرفويانس Clairvoyance.

وبالنسبة لكتابة استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صائبة لنتائج تدخل فى حساب التعميم والتنبؤ ، فـ " صدام الحضارات" للمستر هنتنجتون تظل تعطى قيمة كمدخل ومحاولة إلى شقها الحضارى من باب أحكام القيمة ، تضحى بالمعرفى مقابل الوجودى ، وتبقى أسئلتها وفروضها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعى أكثر ، خصوصاً وأن التنوع الثقافى فى صلب المادة الحضارية لايرتهن برؤية واحدة لتفسير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتملة والباقية فيه .لانظرية هناك بالمعنى الحقيقى ، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من متن شروحه ، قيمته فى موضوعه كمدخل للتأمل الفكرى والاعتبار الفنى الجمالى .. كقطعة من إبداعات النثر الأمريكى توقيعها أقرب مايكون إلى اثنتين من السرديات الروائية ، الأولى :" انهيار الحضارة" لـ . ى بواجيلبير ، والثانية " بعد مائة عام " لـ أ. بيلامى كأشهر التوقعات الخيالية من مخلفات القرن التاسع عشر.

الهوامش

1- The discourse of cultural impetialism" J.Tomlinson . Printer Publishers ' Britain 1991 p. 73"

٢- الحضارة فى الميزان . أرنولد توينبى . ترجمة أمين الشريف.
إحياء الترجمة القاهرة . ص ١٩٧.

٣- المدخل الفلسفى للأنثروبولوجيا البنائية - رسالة ماجستير - عبد الوهاب السيد جعفر . آداب . اسكندرية / ١٩٧٥ص ٨

٤- نظرية الصيغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد ابراهيم . آداب . اسكندرية - ١٩٧٥ ص ١٣٧

٥- التعبير العمرانى والمعمارى للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سريع محمد - التخطيط ج القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢

٦- " صدام الحضارات .." صامويل هنتنجتون - ترجمة : طلعت الشايب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩

٧- مدخل إلى علم الاجتماع العام - غى روشيه . ترجمة : د. مصطفى دندشيلى- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

٨- التراث والتطور - إحسان تراقى - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥٩

٩- نفسه ص ٨١

١٠- نظرية الصيغ الثقافية - دكتوراه - فتحية محمد - ص ٣٤

١١- نفسه ص ١

١٢- " صدام الحضارات .." هنتنجتون - سطور - ص ٦٩

١٣- نفسه ص ٧٠

١٤- نفسه ص ٣٦٥

١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٣ - ١٩٩٦ ص ٢٨ "- Yan-ziu Wen Hua" (بالصينية)

١٦- " صدام الحضارات" هنتنجتون - سطور ص ٥١٨

١٧- علم السياسة - مارسيل بريلو . ترجمة : أحمد حسيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٩

١٨- " صدام الحضارات ..." هنتنجتون - سطور ص ٥١٨

قراءة فى ديوان عبد الناصر صالح:

البحر بوابة الخروج

د. خليل عودة

عندما يواجه الشاعر واقعه ، فهو يحاول من خلال هذه المواجهة أن يقاومه ويتغلب عليه، خاصة عندما يكون هذا الواقع صعبا ،كما هو الحال بالنسبة للشاعر عبد الناصر صالح، الذى يحاول جاهدا أن يعيد الحياة إلى الخراب الذى تحمله غربان الداخل والخارج ،وهى تحلق صباح مساء فوق رأسه ، فلا يجد أمامه إلا هذا البحر ، يقدم له نشيده ، ويستعيد مع أمواجه المتلاحقة شريط ذكرياته عبر رحلة معاناة طويلة ، فالبحر يجدد فى نفسه الأمل ، ويعيد أسطورة البعث والتجدد الذاتى ، وهو من الرموز المستقرة فى أعماق الشاعر، ربما لأنه يعيش معه ذكريات حيفا ويافا:

«يساورك العشق- منذ الطفولة- للبحر».

وهو يشعر بملكيته ، ويستمد منه قوة إرادته ، وسر بقائه ، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن البحر مادة فنية رئيسة فى أعمال عبد الناصر صالح الشعرية ، وإذا كان البحر قد جاء عبر إرهاصات عامة فى مواقف شعرية سابقة، فقد جاء هنا بشكل أكثر خصوصية وعمقا ، فالنشيد الذى يقدمه هو نشيد البحر ،والقصيدة مطولة شعرية، مما يعنى أن الشاعر وجد فى هذا الموضوع مجالا يمد فيه نفسه ، ويسترسل بشكل يسمح له أن يعطى كل ما فى عالمه الداخلى من تصورات فنية حول البحر ، ويعيد الصلة بينهما، لا من خلال كلمات عامة يرددها، وإنما من خلال مطولة تمتد حبالها بين قلب الشاعر وأمواج البحر، قد جعلنا الشاعر نعايش هذه التجربة بكل أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى والثانية بما تحمل من ذكريات وأحداث ،هى امتداد الرحلة وزمن التجربة.

١- نشيد البحر(دلالة ومضمون)

يبدأ الشاعر حديثه عن البحر بإشارة مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحساسيس عميقة بعلاقة البحر مع الفلسطينى ، فهو (بوابة الخروج)

أمام النوارس والبواخر التى تتزين برموز لم يكشف الشاعر عن مضمونها ، ولكنها تحمل فى طياتها أبعاد قصة الرحيل بالنسبة للفلسطينى ، وهو لا يجد سوى بوابة البحر التى كانت مخرجا أمامه فى مراحل شتاته التى بدأ فى يافا وحيفا ، وتواصلت فى بيروت « آخر ما تستطيع الوصول إليه عيون الغزاة ».

والشاعر ينظر إلى البحر كطرف إيجابى فى صراعه مع قوى الشر، وقد عبر عن ذلك بشكل يعكس هذا الاحساس فى نفسه، فهو يحتضن الخارجين من بيروت ، فيرى فى ذلك علاقة توحد وتواصل بينهما ، ولعلها علاقة تفرد، فالفارس يخوض عباب البحر وحده، ويواجه المستقبل المجهول وحدهُ ، ويتحدى الخطر وحدهُ ، ولا يجد إلا البحر يتواصل معه، ويستمد منه سرّ بقائه وأسباب قوته:

« يا أيها المترجل فى البحر وحدك
أنتَ امتدادُ المكان
اشتدادُ الزّمان
انشطار البراعم فى شجر لا يموت »

والبحر لا يشكل فاصلا زمانيا أو مكانيا فى منظور الشاعر الفنى ، وإنما هو حلقة وصل بين الخارجين إليه، والناظرين من حوله، ومعه تتوحد الفكرة ليزول التناقض القائم بين الشئ وضده، فالبحر يبعد، وهو نفسه الذى يقرب ، والموت الذى كان فى بيروت تصاحبه عملية بعث يتطلع إليها الشاعر عبر هذه الدوامات التى تصيبه بالدوار، ولكنها لا تفقده توازنه:

« أيبعدك البحر عنى؟
-يقربنى البحر منك
وتقترب الأغنية.
-تموت لأجلى؟.
-سأحيا لأجلك ».

والشاعر لا يريد أن يحمل الفلسطينى فى خروجه مزيدا من المعاناة ، وإنما يحاول أن يخفف عن كاهله عبء الخروج ، وتعب الرحيل، ويمسح عن جبينه عرق المعاناة التى أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتحمل عبء القضية ، ومع ذلك يخرج من حيث طلب منه أن يكون، وهى مداخله صعبة فى منظور الشاعر، ولكنها تسلمه إلى إدراك حقيقة الموقف الصعب الذى يواجهه الفلسطينى بعد الخروج:

« ماذا تقول لمن عانقوك طويلا
لتقطع بالسيف رأس الوثن
وماذا تقول لمن سلموك زمام القضية
أعطوك مفتاح هذا الوطن
أدر وجهك الآن ، لا ترتبك
يا صديقى،
فأنت ستدفع كالآخرين الثمن ».

ويضيق الأمر بالشاعر عندما يتصور الفلسطينى خارجاً عبر بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيق،

يفرض عليه أن يكون أسير أنظمة وقوانين تسلبه إرادته ، وتجرده من معانى القوة.التى استمدها عبر رحلته، فتتحول لغة الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازنه الشعرى، ويميل به إلى توجيه نصائحه، ووضع كلماته فى قوالبها الثابتة ، التى تطرح الفكرة بشكل مباشر أمام القارئ.

«فلا تقترب من قصورهم يا صديقى
ولا تقترب من عروشهم أبدا
كلها مزبلة
وكلهم قتلة»

وفى كل الأحوال تسيطر فكرة التوحد على خيال الشاعر ، فهو لا ينظر إلى البحر بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تحوى من جبال وأشجار وصخور وشوارع ومدن، والبحر وما يتصل به من أمواج وشواطئ وصدف ، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح ، ولكنه لم يتحدث عن هذه العناصر حديثا يعكس تأملات شاعر رومانسى حالم يرصد عناصر الجمال فى الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها كعناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبه فى إطار صراعه من أجل البقاء، وهو على وعى كامل بابعاد التجربة التى يعايشها:

«كل البلاد بلادك
ثبت خطاك على الرمل
وأطلق عذابك برا
وبحرا وجوا».

وهذه العناصر تشكل محاور فى صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية ، يوظفها فى مواجهته الصعبة مع العدو الذى يبعده عن الأرض والوطن، ويدفع به إلى أحضان البحر، ليعود من جديد يتوحد مع المحبوبة.

«أحب البلاد
التحام النجوم
الشواطئ
والقمح.. واللاجئين
تعودت أن يقتلونى.. ولكن،
تعودت أن ألتقى بالحبيبة».

وفكرة التوحد تعنى التواصل والاستمرارية ، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التى يتفاعل معها فى عمل مشترك يدفع به إلى تمثل أوسع وأشمل لعناصر الصراع التى يواجهها، وتبدو معادلة الصراع واضحة فى رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى .

وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذى يدفع به إلى حيث يعتقد أنه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف

الثاني لصالحه ، ويتفاعل معه في عملية توحد نفسي ومن هنا جاءت هذه المطولة التي يتغنى من خلالها بالبحر الذي يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطيني من بيروت «ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بعث وميلاد:

«ستبتدئ المرحلة
وتنهض من تحت أنقاض
بيروت».

فما هي هذه المرحلة ،وماذا بعد الخروج ، لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطيني والبحر، مصدر إيحاء للشاعر في تمثل رؤية واضحة، هي مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطيني ، إنه يتصور طريق الخلاص من المجهول الذي ينتظره، والقلق الذي يسيطر عليه، في عمل جديد هو (الانتفاضة) ،وبذلك يكشف الشاعر عن مضمون الرمز الذي حاول التستر خلفه في موضوع البحر:

« أفتحُ قلبيَ للموج في البحر
يصبحُ قلبي شراعاً لسارية
الإنتفاضة».

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذي سيطر عليه مع هذا المخرج الذي يتراءى أمامه، بعد حالة اليأس التي أصابته،وجاء تعبيره منسجما مع إحساسه الداخلي ، إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما ، فهو يتمثل الانتفاضة مركبا يحمله إلى شاطئ الأمان، ويجعل قلبه سارية لهذا المركب الذي يتعلق به، ويضع كل آماله عليه.

وقد جعلته هذه الرؤية يتحدث عن الانتفاضة (المخرج) بانفعال مباشر ، فهي النور ،وهي البداية، وهي الرغبة القادمة، وهي الفرحة العارمة:

«هيَ الانتفاضة نورُ الهدايةِ
نارُ البداية،
قافلة الرغبةِ القادمَة
هي الانتفاضة فرحتنا العارمة.

فالبحر (هو) والانتفاضة(هي) وكلاهما مخرج من واقع حرج، والشاعر يربط بين الاثنين ويحاول أن يصور الخروج من بيروت على أنه بعث جديد لمولود جديد، وليس خروجا من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُحدثكَ البحر يا صاحبي
وماذا يقول لك الصدفُ المتناثرُ
هذا أنين المخاض».

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صادقة مع واقع صعب ، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويفضل المواجهة المباشرة ،من هنا جاء خطابه (هو البحر) في حالة المخاض الصعب ،و(وهي الانتفاضة) في حالة الميلاد والبعث ،ومع فكرة الميلاد ،ونضوج المولود في عمل حقيقي خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع



عناصر الطبيعة ، التى هى طرف إيجابى يشاركه أحزانه وأفراحه، فقد احتضنه البحر وهو فى حالة مخاض صعب ، والآن يقدم له بشرى انتصاره ، وفرحة مولوده:

«فابتَهلى يا رمال الشطوطِ
ويا زهرات المُروج،
ويا مدنا حالمة
هى الانتفاضة نورُ الهدايةِ».

والمحور الثالث الذى تدور حوله القصيدة هو الفلسطينى الضائع فى عواصم الغربة ، وقد حاول الشاعر رسم صورة معاناته من ناحية، وإظهار أشفاقه عليه من ناحية أخرى ، ثم التوحد معه فى أحزانه ، وقد سعى جاهدا من أجل تخفيف العبء عن كاهله، ورفع شأنه ومواساته ، ولكنه لم يلجأ إلى أسلوب الخيال ورفض الواقع ،وإنما وضعه مباشرة أمام واقعه الصعب.

«تدخل فى مدن لم تزرها،
شوارعها مقفلة
وصحراؤها قاحلة
ولا شئ فيها سوى السجن والمقصلة».

ويواجه الفلسطينى الخطر الذى يتهدده ،والحيرة التى تستبد به فى كل مكان ،فلا يستقر به المقام فى عاصمة حتى يغادرها إلى أخرى، وفى رحلاته يواجه ألوانا من المعاناة التى عبر عنها بشكل يضع القارئ فى التجربة ذاتها التى يعايشها الفلسطينى غريبا عن وطنه ،فنحن لا نتمثل الصورة، وإنما نعايشها من خلال الكلمات التى تحذر وتشد الانتباه:

«تلفتَ حولكَ،
من أين يأتونَ
من أين؟
من شارع لا تراهُ،
وزاوية ليس فيها سواكَ
ومن طلقة عاجلة
تلفتَ حولك»

ويحاول الشاعر - مع كل ماسبق - أن يرفع من شأن الفلسطينى ، ويأخذ بيده، ويخاطبه بشكل يوحى بعظمته ، ويصور المعاناة على أنها مرحلة اختبار ، والخروج على أنع بعث وميلاد ، فالشخصية الفلسطينية ظلت كما هى فى مخيلته، لم تضعف ولم تتناقص ، وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة خروج بنى إسرائيل إلى البحر ثم إلى التيه ، فإن الشاعر - فيما أظن - قد تمثل قصة الخروج تلك ، واستوحى بعض عناصرها التراثية فى نشيد البحر الذى وضعه ، وحاول من خلاله أن يقدم الفلسطينى على أنه (أبى ، نبى ، تقى ، نقى) . وتكون دعواه الأخيرة دعوة سلام يتمناها للفلسطينى الذى يتوحد معه ، وكأنما استعذب الفكرة فراح يكررها فى إيقاع نغمى متواصل ، يعطى النشيد طابعاً موسيقياً خاصاً.

« سلامٌ عليك وأنت تموتُ
سلامٌ عليكَ وأنت تُقاتِلْ

سلامٌ عليك وأنتَ تُغادر »

٢- نشيد البحر (دراسة فنية)

أ- الظاهرة التموزية :

يحمل البحر فى هذا النشيد معانى البعث والتجرد ، وهى فكرة لازمت النص ، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله فى هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التى يرسمها الشاعر للفلسطينى مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد نزهة ، وإنما هى علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها ، ولاأظن أن حديثه عن البحر يعنى مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطينى الخارج من بيروت إلى مكان آخر ، وإنما يحمل البحر المعانى ذاتها التى يريد الشاعر تأكيدها ، ففى أمواجه التى تتكسر ، تشكيل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل ، ومياه البحر تتجدد هى الأخرى ، فالذى يتبخر مع الشمس ، تأتى به الغيوم . والفلسطينى صورة للبحر ، ومن هنا جاء الرمز الذى ألح عليه الشاعر ، وحاول من خلاله أن يتخذ من البحر علاقة مع الفكرة التموزية القائمة فى هذا العمل .

وقد جاءت كلمات الشاعر وصوره الشعرة تعبيراً عن هذا المفهوم .« أنت امتداد النخيل ، امتداد المكان ، انشطار البراعم فى شجر لايموت ، لن أتوقف حين أموت ، ينبت فى الأرض عشب الحياة الجديدة ، تنشطر الأرض ، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة ».

وفى إطار هذه الفكرة تأتى الانتفاضة مرحلة جديدة فى حياة الفلسطينى وهى تمثل بعثاً جديداً ، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن أنها بداية النهاية ، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المأساة التى عصفت بالفلسطينى ، وبدأت المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت:

« ستبتدئُ المرحَلة

وتنهض من تحت أنقاضِ بيروت »

وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاؤل والأمل ، فهو لايفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التى تصور مواقف حرجة عبر عنها فى أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه المواقف بروح جديدة تعكس تمسكه بالأمل القائم مع عملية البعث الجديد التى يؤمن بها ، وقد لازمته هذه الفكرة بشكل واضح فى نهاية القصيدة ، فكأنه زواج بذلك بين نمو القصيدة فنياً فى خط تصاعدى ، وتسلسل الفكرة التى يقدمها . أو كأن هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطينى فى رحلة عذابه وبقائه ، فهو ينقلنا من الخروج من بيروت ، والرحيل عنها إلى أمل فى حياة جديدة ، وبعث جديد ، وهو فى حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التى يؤمن بها الشاعر، ويراها فى هذا الموقف الصعب ، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله: « هو الصبح منغرس فى البشائر -

استجابت لى الأرض - ستثمر فيك البساتين - يبزغ فى الليل فجر - أغنية الفرح - بشرى الغيوم - زواج الينابيع - عرس الفراشات - رقص الصبايا ...».

ب- المستوى الدلالى للألفاظ:

يعتمد الشاعر فى قصيدته ألفاظاً تتصل بالموضوع الذى يتحدث عنه، وقد استطاع أن يوظف هذه الكلمات بشكل أكثر إيحاء، فهو عندما يتحدث عن البحر لايقدمه بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، فمع البحر تأتى السماء والأرض، وقد عكست ألفاظ القصيدة هذه العناصر بشكل يوحى بعلاقته معها وموقفه منها، وقد تفاعلت اللغة مع إحساس الشاعر الايجابى بهذه العناصر، فجاءت بشكل ملفت للنظر. فهو عندما يتحدث عن البحر، يستغل أكبر قدر ممكن من الألفاظ التى تتصل بهذا الموضوع الذى يشكل محور قصيدته مثل: « الملح - الماء - النوارس - البواخرات - الألوية - البحيرات - الأودية - البيارق - الأمواج - الربان - الصدف» وفى حديثه عن السماء نجد ألفاظاً مثل: الكواكب - النجوم - المطر - الريح - الشمس - العصافير - الغيوم. ومع الأرض تأتى ألفاظ مثل: النخيل - الصحراء - الشجر - الرمال - القمم الجبلية - الزهور - العصافير.

فهذه الألفاظ تظهر تفاعل الشاعر مع هذه العناصر، التى تمثل رموزاً ايجابية فى منظوره الفنى، وهو لذلك يجد راحة نفسية معها، فهو يكررها بشكل عفوى، يظهر علاقته بها، مقارنة مع عناصر سلبية تقف ضده، ويحاول تجنبها على المستويين اللغوى والمعنوى.وعندما يتصور الشاعر معاناة الفلسطينى فى خروجه من بيروت تشتد حيرته وتسيطر عليه مشاعر الخوف من المجهول، والقلق على مصيره، فتأتى كلماته صورة من هذه المعاناة، وهذا الاحساس، على نحو مانجده فى قوله:

يحاصرك الليل - يحاصرك الموت - تحاصرك الريح - شوارع مقفلة - صحراء قاحلة - السجن - المقصلة - تلفت حولك. وتأتى علامات الاستفهام - بعد ذلك - بشكل يعكس جو الحيرة القائم فى نفسه، وهى تتردد كثيراً فى المواقف التى تكون الرؤية فيها غير واضحة، أو أنه غير قادر على تمثل مرحلة جديدة فى حياته، يقول:

« إلى أينَ تمضى ؟
وأينَ تكون البدايةُ؟
أينَ تكون النهاية؟ »

ويقول :

« أترحلُ من وطنٍ أنتَ فيه؟
أترحلُ من نفسكَ الصامدةَ؟
أترحل منى؟ »

وفى هذا الإطار يتحدث الشاعر عن علاقة الفلسطينى مع الوقع


يا روحي

والمجهول الذى ينتظره بعد خروجه من بيروت ، وهو واقع صعب يتمثله من خلال علاقة الفلسطينى مع أطراف سلبية ترفض قبوله وتتصدى له . وقد عبر عن ذلك من خلال ألفاظ تعكس هذا الواقع ، على نحو مايقول: طعنتك القبائل - أوقعوك - فخ التخاذل - التسويات - الردة العربية - قتلوك - يسكتوك - صلبوك - يرهبوك - سجنوك .

وعندما يتصور الشاعر مخرجاً من واقعه الصعب ، تطمئن نفسه ، وتأتى كلماته وفق هذا الإحساس الذى يعكس جو الفرح عنده ، وقد تمثل ذلك بشكل واضح فى حديثه عن الانتفاضة ، التى تمثل فيها حلاً للمشاكل التى تواجهه ، وأملاً فى الخلاص من معاناته ، وقد عبرت كلماته التى صاحبت هذا الموقف عن تغير نفسيته ، وتفاعلها مع الواقع الجديد الذى يتمثله ، على نحو مانجده فى قوله : ابتهلى - زهرات المروج - نور الهداية - نار البداية - فرحتنا العارمة - سنحل لغزك - تنفك عقدتك - ستبتدئ المرحلة .

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى الفلسطينى الخارج من بيروت ، يحاول أن يخفف عن كاهله عبء الخروج ، وهو لذلك يستخدم عبارات التشجيع وكلمات الثناء مثل: « أنت امتداد النخيل - أنت فارسها - أنت عيون البلاد - أنت الأبىّ - النبىّ - النقىّ - التقىّ - الهُمام - الحُسام - تعالَيْت - أيّها السندباد - سلامٌ عليك - سلام لعينيك.

ثم هو يحاول أن يقترب أكثر من الفلسطينى ، فيتجاوز فى لغته ، الفاظ الثناء ، والتشجيع ، والتمجيد ، إلى ألفاظ تتسم بالملاطفة على نحو مانجد فى قوله : ياصديقى - ياصاحبى - ياحبيب التراب .

وفى إطار هذه التناقضات القائمة فى نفس الشاعر وواقعه ، بين عناصر إيجابية يتفاعل معها ، وعناصر سلبية تطرده ، ولاتستجيب لرغباته ، تظهر المقابلات بشكل واضح فى ألفاظه التى يستخدمها ، وهو بذلك يمثل - من خلال اللغة - التناقض القائم فى واقعه ، على نحو مانجد فى قوله : السلم والحرب - الجذب والخصب - الممكن والمستحيل - البعيد والقريب - السجين والطليق - القتيل والمقاتل.

وإذا كانت ألفاظ الشاعر قد عبرت - بشكل واضح - عن إحساسه بالواقع وتفاعلت - فنياً - مع الفكرة التى يطرحها ، فان بعض ألفاظه لم تكن على المستوى الفنى نفسه ، من حيث مستواها ودلالتها الشعرية . فهو يستخدم ألفاظاً جامدة مثل: رغم - سوى - كلها - كلهم - لاشئ . وهى ألفاظ غير شعرية ، كررها دون أن يكون لها وقع خاص فى الأداء الفنى.

وتظهر فى المطولة مجموعة من

أفعال الأمر والنهى ، فهو يوجه حديثه إلى الفلسطينى يقول: اقترب - ثبت - اقرأ - اقتحم - اشهر سلاحك - أدر وجهك صوب رصاصك. ثم يقول : لا تقترب من قصورهم - من عروشهم - فلاتبتسم لضباب السلام - لايخدعنك طيف السلام - لاتخدعنك دعوتهم للجهاد - لاترتبك . وكان يمكن للشاعر أن يخفف من هذه الأفعال حتى يبتعد عن أسلوب التوجيه المباشر ، أو النصح والارشاد.

وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب المطولة لأول مرة - ربما - فى أعماله الشعرية ، فقد ظهرت فى هذا العمل - إلى جانب ماسبق - بعض الهنات التى لاتعود إلى ضعف المستوى الفنى للشاعر ، وإنما إلى أسلوب التطويل ، فهو يكرر فى بعض الأحيان ، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر فى أحيان أخرى.

ج- التصوير الفنى

اعتمد الشاعر الصورة فى داخل القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار ، فكان لها حضورها الواضح منذ مطلع النشيد وحتى نهايته ، وجاءت الصورة منسجمة مع إحساس الشاعر بفكرة التوحد . فهو ينظر إلى الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن أن يتفاعل معها ، وأن يحاورها ، ويبادلها المشاعر والأحاسيس، فكثر التشخيص فى القصيدة ، وهو يؤكد من خلال هذا التصوير على علاقته الايجابية مع هذه العناصر التى يتمثلها فى هذه الصور ، فالربيع أمامه إنسان يصوغ الاخاديد، ويهدهد الجذور الدفينة، ويرسم شجرا،والسماء تتسربل بالنجوم ،وترسل اعينها، وترفع أحلامها،والشجر لا يموت، والأرض تمنح مفتاحها ،وتستجيب وتكتب، والليل يحاصر ،والموت يحاصر ،والريح تحاصر،والحياة تزدهى بثياب القدر، والبحر يحدث ويكتب، والصدف يقول ،والينابيع تتزوج، والرمال تلبس عباءتها وتبتهل،والرمال تمنح الطهارة ،والنهار يتأخر، والليالى تزور وتشرب، والرياح لها انفعالاتها،والموت يشهق ،وبيروت شاحبة ،والزهور تقاوم ،والمدائن تحكى... إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التى يشخص فيها مظاهر الطبيعة، ويكسبها إنسانية الانسان،وهى تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفنى أساسا للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر. ويؤكد فكرة التوحد التى ألح عليها من خلال واقع ملموس ، ينقل عناصر الطبيعة الجامدة إلى مستوى الاحياء، فظاهرة التشخيص التى نلاحظها بشكل واضح فى كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعمد إليها الشاعر ولكنها جاءت- فيما

أعتقد- بشكل عفوى انسجاما مع إحساسه بالمواقف المتناقضة من حوله، فهو يتمثل طرفا إيجابيا يتحول من جموده المادى إلى عالمه الإنسانى، الذى يشاركه فى مواقفه الايجابية ، وطرفا يتحول من عالمه الإنسانى إلى عالم آخر ينفر منه الشاعر، ولا يقيم معه صلات التوحد.

ومع الاستعارة يأتى التشبيه مقوما آخر من مقومات الصورة فى قصيدته ، ولكنه لا يعتمد عليه فى تقديم أفكاره على نحو ما كان الأمر بالنسبة للاستعارة ، ربما لأنه لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو طرف فيها، فالتشبيه يقيم علاقات بين أشياء ولكنه لا يوحد بينها، وقد جاءت الصور التشبيهية عنده فى أمور لا تتصل به ،من مثل قوله بين أنت امتداد النخيل، أنت عيون البلاد- قلبك بوصلة للسفر -وجهك مفتاح هذه الحياة- الصبايا قنابل-الأرض خضراء مثل الدوالى- مثل عيون الجليل- سماؤك زرقاء مثل البحار- مثل عينى حبيبتك.

ومع الاستعارة والتشبيه تأتى الكناية من ألوان التصوير الفنى عنده،،فقد أعتمد عليها فى تقديم بعض أفكاره ،فكنى بالحبيبة عن الوطن «تعودت أن ألتقى بالحبيبة» وكنى عن معاناة الفلسطينى بتأخر النهار عن وقته .واستغل المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة لتصوير الصراع القائم بين العناصر الايجابية التى يتفاعل معها، والسلبية التى يرفضها ، ويتصدى لها، وقد تمثل ذلك بشكل واضح فى صورة العيون التى ترصد، واليد العربية التى تقتل، وصبرا التى ترد سيوف الغزاة، والجنوب الذى يقاوم ،والبنادق التى تطارد ،والنفس التى تصمد.

وهى صور- فى مجملها -تعكس مخيلة واسعة لدى الشاعر استطاع أن يستغلها بشكل ايجابى فى هذا النشيد وان يناغم بينها وبين احساسه من جانب ،والموضوع الذى يتحدث عنه من جانب آخر، وبذلك اكتسبت القصيدة إيحاءات فنية خاصة لعبت الصورة فيها دوراً بارزاً ،مما يجعلنا ندرك الجهد الذى بذله الشاعر فى هذه المطولة ،والسمات الفنية المميزة لها ،مقارنة مع أعمال أخرى لم توظف فيها الصورة على هذا المستوى الذى نلاحظه فى هذا العمل.

(نابلس- فلسطين)

جامعة النجاح الوطنية

* عبد الناصر صالح، نشيد البحر، مطوّلة شعرية ،منشورات دار النورس للصحافة والنشر والتوزيع، القدس ،كانون أول ١٩٩٠ م.

الديوان الصغير

الطبيعة حمراءُ الناب والمخلب

(مختارات من شعر تيدهيوز)



إعداد :

ماهر شفيق فريد



كانا فرسى رهان يعدوان جنبا إلى جنب حينا ، ويسبق أحدهما صاحبه حينا آخر : فيليب لاركن الشاعر الانجليزى الذى رحل عن عالمنا فى ١٩٨٥ وتدهيوز الذى رحل فى ١٩٩٨ . كلاهما كان ، باجماع النقاد ، أهم شاعر بريطانى بعد الحرب العالمية الثانية ، وكلاهما نال وسام الامبراطورية من يد الملكة إليزابيث الثانية . ولهيوز ، الذى مات بالسرطان عن ثمانية وستين عاما، نخصص هذا الديوان الصغير .

ولدهيوز فى مقاطعة يوركشير - مسرح تلك الدراما العاتية " مرتفعات وذرنج " لإميلى برونتى - فى ١٩٣٠ . تلقى دراسته فى كلية بمبوك بجامعة كمبردج حيث حصل على الليسانس فى ١٩٥٤ والماجستير بعدها بخمس سنوات . أدى الخدمة العسكرية بسلاح الطيران الملكى لمدة عامين ، ثم اقترن بالشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (التى ماتت منتحرة فى ١٩٦٣) وأنجب منها ولدا وبنتا ثم انفصلا ، وتزوج مرة أخرى زوجة انتحرت بدورها ! عركته الحياة ، إذ اشتغل بستانيا يعنى بالورود ، ثم حارسا ليليا ، وكان يهوى الرماية وصيد الأسماك وكلها خبرات انعكست على شعره فيما بعد . وقد بلغ ذروة المكانة فى بلده حين حصل على لقب " أمير الشعراء " فى ١٩٨٤.

لتدهيوز من الدواوين: الصقر فى المطر ، أعياد اللوبرفال ، مخلوقات الغابة ، قصائد عن الحيوانات ، غراب ، طيور الكهف ، خسوف ، جوديث. وآخر ماصدر له ، منذ عهد قريب ، ديوان عنوانه " رسائل عيد الميلاد" يصور فيه علاقته بسيلفيا بلاث التى

التقى بها حين كانا ، كلاهما ، طلبة فى كمبردج ، وكان بينهما حب عميق ثم زواج دبت اليه المرارة حين اتجه إلى نساء أخريات ، إلى أن كان يوم فاجع فتحت فيه تلك الشاعرة المرهفة الحس مفاتيح موقد الغاز وأسلمت ذاتها لغيبوبة لم تفق منها . وفى هذا الديوان الذى يعد بمثابة دفاع غير مباشر عن نفسه - إذ اتهمه البعض بأنه مسئول عن انتحارها ، يصور قصة حبهما - بلغة الرمز والإيحاء - والتوترات التى لابد أن تنشأ بين شاعرين لكل منهما ذاتيته ومطامحه ومخاوفه وآماله وذكرياته . هذه تحية كريمة يزجيها الشاعر - فيما يشبه مزيجا من النوسطالجيا والحس بالذنب - إلى محبوبة مازال شبحها يخايله من وراء القبر .

كان تدهيوز ينتمى إلى حركة شعرية تعرف باسم " الجماعة" وهى جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية والعنف وتلتحم بمعطيات العصر مستخدمة الأسطورة فى إلقاء الضوء عليها . إن هيوز - مثل سلفه د. هـ. لورنس - شاعر وثيق الاتصال بايقاعات الطبيعة ، مهتم بالحيوان والطيور والأسماك والأزهار . يرى مبدأ العنف السارى فى تضاعيف الكون محورا للوجود، ويجول فى أرجاء الطبيعة " حمراء الناب والمخلب" على حد تعبير الشاعر الفيكتورى الفرد تنسون . والخطيئة الأصلية ماثلة فى عالمه :

الثعبان فى الحديقة
إن لم يكن هو الله
لقد كان انزلاقه
دم آدم ونسله
(من قصيدة " ترنيمة الغراب" ، جريدة (ذا سنداى تايمز) ٢٤ مايو ١٩٧٠)

وزاوية النظر التى يتخذها هى - عادة - المخلوق الذى يتقمصه :

أغنية أبى الحناء
أنا طفل الرّيح المفقود
وهى التى تسرى فىّ باحثة عن شئ آخر

ولاتستطيع أن تتعرف عليّ رغم صياحي

أنا صانع العالم

الذى يتدحرج كى يسحق

معرفتى ويخرسها

(جريدة " ذا سنداى تايمز" ، ٢٤ مايو ١٩٧٠)

إذ تخصص هذا الديوان الصغير لتدهيوز لايفوتنا أن نشير إلى اهتمام عدد من الأدباء والدارسين المصريين والعرب به ، لقد ترجم له يوسف الشارونى إعدادا مسرحيا لمسرحية سنكا" أوديب" . وترجم له المترجم العراقى سهيل نجم مختارات شعريةصدرت تحت عنوان " السقوط على الأرض " مع دراسة نقدية بقلم ب. ر. كنج " آفاق الترجمة" (الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٨) . وثمة ثلاث أطروحات جامعية على الأقل عنه:" الصوفية فى شعر تدهيوز " لسحر الموجى ، " شعر تدهيوز : دراسة فى نمو الرؤية والتقنية " لأسامة عبد الفتاح مدنى ، " العنف فى الشعر الانجليزى المعاصر ، وخاصة فى كتابات تدهيوز عن الحيوان" لبهاء عبد المجيد . وهناك مقالة عنه لديفيد لورج " الغراب وفن الكارتون " من ترجمة السيد إمام (مجلة إبداع ، أكتوبر ١٩٩٤). وممن ترجموا قصائده : محمد هشام (مجلة إضاءة ٧٧ ، العدد ١٣ ديسمبر ١٩٨٥) محمد عيد ابراهيم (مجلة سطور ، أكتوبر ١٩٩٨) أسامة فرحات (الشعر الانجليزى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) ، سحر الموجى (مع مقدمة نقدية لسحر الموجى) (مجلة إبداع ، يناير ١٩٩٨) ماهر شفيق فريد(مجلة الشعر ابريل ١٩٧٧ / مجلة ابداع ابريل ١٩٩٣) وقد ذيلت كل قصيدة ترجمها هؤلاء بالحروف الأولى من اسم المترجم .

م.ش.ف.

مأوى الصقر

أجثم على قمة الغابة ، عيناى مغمضتان
لاعمل ، وليس ثمة حلم زائف
مابين رأسى المعقوف وأقدامى المعقوفة.
أو اننى من النوم أمارس مجددا القتل والافتراس
انسجام وهدوء الأشجار العالية
وطفو الهواء وشعاع الشمس كلها ميزات لى ،
إذ يكون وجه الأرض مباحا لبحثى.
أقدامى مشبتة على صوت نباح حاد.
لقد استغرق الكون كله
ظهور قدمى وكل ريشة منى
وهاأنا الآن أحمل الكون فى قدمى.
أو أحلق ، أهز ببطء
وأقتل حيث شئت فالكون كله لى
ليس ثمة فلسفة فى جسدى :
فعملى أن أطيح بالرؤوس
وأوزع الموت
فالطريق الوحيد لطيرانى مباشر
خلال عظام الأحياء.
ولاجدال يوقف هذا الحق:
الشمس من ورائى
ولاشئ تغير منذ بدأت
عيناى لاتسمحان بأى تغيير
وأنا أمضى لأبقى كل شئ على حاله

م.هـ

مريض الحب

أنت لمست الأرض بشق النفس
عشت لأجل الحب
كم مرة أحببت ؟
هل حتى مرة ؟
أم أنك أحببت الحب فقط.
الحب – يقولون – هو رب الشاعر دانتى ،
وله حس سماوى ،
لكن فى الأرض ليس لديه .
أو أن الحب يعنى علم الأحياء:
تاكتيك الجينات بنظام الإنجاب :
لاوجه له ، لاعقل ،
هو تقريبا نار الشمس.
الشمس
ضحيته المندثرة.
تقتطع القلب لكى تطعم
لاتأكل إلاه .
حبك ماذا كان ؟
عينان ، كلمات ، أيدٍ ، حجرات ، أطفال ،
عقد قران ، دمع ، ورسائل ،
هى ليست إلا إكسير التخدير ، هدهدة النايات ،
بينا تطعم قلبك لإلهه .
ليس مهما ماقد حدث ، أو لم يحدث ،
حُرِّقت ، ولم تحفظ شيئا ،
أعطيت ، وأعطيت
بما فى ذلك نفسك ،
وبهذى الكيفية حُرِّقتَ ،
موت لايوجد مثله .

أ.ف

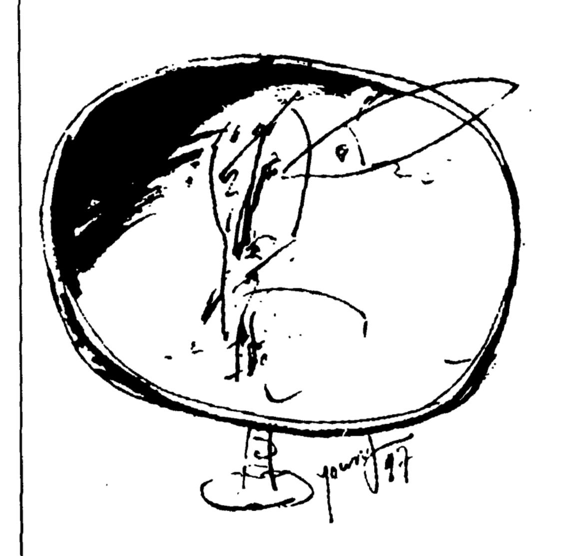
طلبة فولبرايت

أين كان ذلك فى ستراند ؟
معرض من مواضيع أنباء ، فى صور .
لسبب ماكنت أرقبه.
صورة عن جمع ذاك العام
من طلبة فولبرايت . على وشك
الوصول –
أو وصلوا . أو نحو ذلك
هل كنت بينهم؟ تفحصتُ،
ليس بدقة ، متسائلا
عمن أكون قابلته .
تذكرت ذاك القصد . لا
وجهك ، لاشك أنى أمعنت النظر
خاصةً بالبنات . قد أكون لاحظتك .
قلبتُ أمرك ، شاعرا باللامبالاة.
انتبهتُ لشعَرك الطويل ، أمواجه
السائبة –
قُصة شعرك على الجبين ، لا
ماأخَفتهُ.
بدوت شقراء ، وابتسامتك
بسمتكِ أمريكية مبالغ فيها
الكاميرات ، المحكمين ، الغرباء ،
المرتعبين.
ثم نسيتُ . رغم أنى أتذكر
الصورة: طلبة فولبرايت .
هل بمتاعهم ؟ يبدو غير محتمل .
هل وصلوا كفريق ؟ كنتُ أسير
بقدم موجع ، تحت شمس حارة ،
أرصفته حارة
أكنت عندئذ ابتعت خوخا ؟ ذلك
ماأتذكره.
من كشك قرب محطة شيرنج
كروس
كان أول خوخ طازج أتذوقه على
الاطلاق.
لم أصدق بالفعل لذاذته
بالخامسة والعشرين انشرهتُ من
جديد
لجهلى بأبسط الأشياء.

م.ع.ا.

بروسبرووسيكوراكس
(شخصيتان فى مسرحية شكسبير " العاصفة")

إنها تعرف ، مثل أوليفيا ،
أن المهمة قد ابتلعته .
إنها تعرف ، مثل تنين (القديس)
جورج ،
أن صرخاتها قد أغلقت خوذته .
إنها تعرف ، مثل يوكاستا ،
أن الأمر انتهى
إنه يؤثر
العمى.
إنها تعرف ، مثل كورديليا ،
إنه لم يعد الآن ماكان عليه ،
ومايتحدث من خلاله ينبغى أن
يضرب عنه صفحا



رغم أن فيه نهايتهما معاً.
إنها تعرف ، مثل الله ،
انه قد وجد
شيئا
العيش معه أيسر -
موته ، موتها .

م.ش.ف.

تل شاكلتون
مزارع ميته ، أوراق شجر ميتة

تعلق
بغصن العالم الطويل.
النجوم تؤرجح الشجرة
التى جذورها
تحكم قبضتها على ذرة .
الطيور ، جميلة الأعين ، ناعمة الصيحات ،
قطعان السماء،
تزور
وتختفى.

م.ش.ف.

البومة

رأيت دنياى ثانيةً خلال عينيكِ
كما أراها ثانيةً فى عيون أطفالك.
خلالَ عينيك كنت قريبا
سياج من الزَعرور المنبسط
كغرباء مميزين ،
لغز من معرفة وأداءات غريبة .
أى شئ وحشى ، على ساقين ، فى عينيكِ
ينبعث بنقطة هتاف
كالذى بدا عند ضيوف العشاء
بوسط المائدة . بط برى شائع
كان نتاج غرابة ما ،
سعيه فى فيلم ناعس
كرّبكرته باحتذاء النهر . محالٌ
أن نتفهم راحة أقدامه
فوق ماء مجمد . كنت كاميرا
تسجل الانفعالات التى لاتفهمين.
جعلت عالمى يفى بأقصاه من أجلك .
آويته بأجمعه فى بهجة بلا يقين
مثل أم تناولت وليدها الجديد
من القابلة . جنونك صيّرنى طائشا
أيقظ خرسى ، طفليتى الغامرة
من خمس عشرة سنة . خرجت تحفتى
فى طريق جرنشستر تلكم الليلة المظلمة.
رضعتُ صرخة من الحلق رفيعة لأرنب
خرجت من مفاصلى المبتلة ، جنب أيكة
حيث كانت تستفسر بومة سوداء مصفرة.

تنقض فجأة ، تفلطح قوادمها
إلى وجهى ، وتأخذنى لعمود.

م.ع. ا.

فليساعد الرب الذئبَ بعد الكلاب التى لم تعد نابحة

هناك التقيته – لغز الضغينة
بعد بلايينَ سنينك فى أمر مجهول
ذلك حيث وجدوك – وفورا كرهت
بذِلت أقاصى جهدكِ أن تقتربى وتلمسى هؤلاء الناس
بهبات من نفسك –
تماما مثل كلماتك الأولى وأنتِ رضيع يسير
حينما كنت تندفعين على كل زائر للبيت
تحضنين أرجلهم وتبكين " بحبك ! بحبك !"
مثلما كنت ترقصين لأبيك
فى بيت الغَضب – هبات حَياتكِ
كى تحلى موته البطئ وتمزجى نفسك فيه
حيث يرقد متكئا على الكنبة،
كى تُسكرى مرارة موته المحتدم .
فتشت عن نفسك لتواصلى بذلها
كما بعد الغروب بَذهابه
واصلت رقصا فى عتمة البيت ،
بعمر السنين الثمانى فى بهرجتكِ.
تفتشين عن نفسكِ، فى الظلام ، بينما ترقصين ،
قليلا تتخبطين ، وتبكين برفق ،
مثل شخص يفتش عن امرئ يغرق
فى ماء عميق ،
لهما تنصتين – بذعر الفقد
تلك لحظات الإنصات من بحثك –
بعدها ترقصين بوحشية فى الصمت.
الكليات قد رفعت رأسها . بدا بأنك أفسدت شيئا توا اكتمل
حتى أنهمَ كانوا يمسكون بحرص كل جزء
إلى أن يجف الصمغ . وكأنهم
يبلغون عن جناية للشرطة
أعلموك أنك لست جون دون
لم تعودى تَبالين . هل نجيبّ أسماءهم؟
لكنهم عندئذ أعلموك ، يوما بعد يوم ،
ازدراءهم لكل ماجربت،
يؤلم أن تحقنى مرارتَهم ، وكأنه لصحتك،
فى قَهوتك الصباحية . حتى أنكِ وقعت
خطابات حقنهم بالمثل ،
تمتلئ المظاريف بزجاج مكسور فى عناية
ليسكن فى ظهر عينيك فلا ترين
أى امرئ يريد رقصتك ،
لاأحد يريد بهاءكِ الغريب – تخبطك
بحياة تغرق ومسعاك لتنجدى نفسكِ،

تدوسين فى الماء ، ترقصين بهياج
معتم ،
باحثة عن شئ تمنحينه –
ومهما كان ماوجدته
كانوا يقذفون بشظيّات ،
سخرية ، تشهير – لغز تلك
الضغينة .

م.ع.ا.

ماالحقيقة ؟
(مفتتح)

ذات يوم ألقى ابن الله ببصره إلى الأرض وقال لأبيه :" وددتُ لو هبطتُ وزرتُ الجنس البشرى".

فقال له الرب :" ماالذى يجعلك تريد أن تفعل ذلك ؟"

فأجابه ابن الله :" ربما كان شائقا . إنى طُلعة . قد أتعلم شيئا".

فقال الرب : " ابق هنا . إن حب الاستطلاع خطر . أرض بالاً بالسماء".

لكن ابن الله ظل يحدق ببصره إلى الأرض . لم يكن يدرى لماذا ، ولكن شيئا ما فى الجنس البشرى كان يفتنه . كان يحيره ويقلقه ، ولكنه يفتنه .

قال:" إنى أرغب حقيقةً فى أن أزور الجنس البشرى . أضف إلى ذلك أن السفر يوسّع من أفق الذهن ".

فأحاط الرب كتفيّ ابنه بذراع .

وقال الرب :" خذ بنصيحتى . ابق هنا . لايستطيع الجنس البشرى أن يعلمك شيئا . إن الجنس البشرى يظن أنه يعرف كل شئ .

وهو يعرف كل شئ عدا الحقيقة ".

فقطب ابن الله . ماذا يعنى أبوه ؟ كيف يتأتى أن يكون الجنس البشرى على هذا القدر من الشطارة ، وعلى هذا القدر من الجهل ، فى الوقت ذاته ؟ كيف يتسنى له أن يعرف كل شئ ، ومع ذلك لايعرف الحقيقة ؟

وراح الرب يراقب وجه ابنه المتحير . وقرر أن الوقت قد حان كى يلقنه درسا لاينساه .

هكذا أخذ الرب بيد ابنه وقاده هابطا إلى الأرض . كان الوقت ليلا ، والساعة حوالى الثانية صباحا عندما مست أقدامهما قمة تل معشوش ، وأحس ابن الله قدميه مبلولتين من الطل . كان الجنس البشرى نائما .

ووقف ابن الله بعينين واسعتين ومن حوله رأى الوديان ملفوفة بالضباب ، والمزارع النائمة تحت القمر المكتمل . وبعيداً إلى أسفل كان بامكانه أن يرى برج قرية وسطوحها ، فى واد، فى الضباب الذى يضيئه القمر .

قال الرب: " سنتحدث إلى الناس . سنطرح عليهم بضعة أسئلة بسيطة . وعند ذلك ستسمع . فى نومهم سيقولون مايعرفونه حقاً .

هذا شئ آخر من الأشياء الغريبة فى صدد الجنس البشرى . عندما يكونون مستيقظين ، يكونون نائمين أعمق النوم . وعندما يكونون

نائمين ، يكونون صاحبين غاية الصحو . مخلوقات غريبة!"

وقال الرب:" فلنبدأ بأن نطرح على المزارع سؤالا" . ونادى الرب المزارع .

كان المزارع يغط فى وسادته ، مكوما على جنبه ، ركبتاه مضمومتان إلى أعلى وذراعاه مطويتان تحت تل من الملاءات ، جعل غطيطه الفراش يتذبذب . وكان شعره القصير بارزا فى كل الاتجاهات . وفى نومه لاح أنه مازال يعمل بكل قوته . وإلى جانبه ، بوجه متجه إلى أعلى ، لاح أن زوجته تغنى نغمة نحيلة عالية ، وعيناها مغمضتان فى نقاء الصوت ، رغم أنها فى الحقيقة لم تكن تتنفس تقريبا . نفس صغير ضئيل ، كأنفاس الطير المرة تلو المرة . وتكوم ضوء القمر على فراشهما مثل ركام من جليد.

ثم سمع المزارع فى نومه صوت الرب . وبارحت روحه بدنه حيث كان راقدا ، وطارت إلى أعلى التل حيث كان الرب وابنه يجلسان على زند خشب تحت القمر المكتمل .

وقال الرب للمزارع :" حدثنا عن إحدى المخلوقات التى تعيش فى مزرعتك ".

حدق المزارع إلى الرب فى دهشة فارغة . لمع الشكلان ، بحمرة ذهبية . كانا شفافين تقريبا ، مثلما يلوح المعدن الساخن الأحمر شفافا تقريبا . وتعرف على ذلك الزند الخشبى . لقد كان جذع شجرة شربين أسقطتها الريح فى الشتاء الماضى.

م .ش.ف.

المعرض

فى المحراب المدلهم ، حجر أصمّ
فى الحجر الأصم ، غياب يهمهم.
فى الغياب المهمهم ، ريشة مزخرفة بعين وسيعة
فى الريشة ذات العين الوسيعة ، ألف أغنية
فى الألف أغنية ، ملك غضوب
فى الملك الغضوب ، أحجية محيرة
فى الأحجية المحيرة ، طيرُ طروب
فى الطير الطروب ، عروسُ مزهوة.

س.ا.

البدروفريدا الصغيرة

مساء وليد ندى ، وتتضاءل المساء
ماعاد فيه غير نباع كلب وقعقعة سطل
وأنت تنصتين
كأنما أنت نسيج عنكبوت
متوتر متّلهف للمسة الندى ودلو محمول
ساكن ومترع
إنه مرآة
ليغرى أول نجم كى يرتجف
والبقرات تئوب إلى الدار عبر الأسوار هناك
مجللة الأسوار بحلقات من أنفاسها الدافئة
لاحت كأنها نهر من الدماء معتم،

كتل صخرية عديدة
تحمل فى اتزان لبنا غر منسكب
وعلى حين غرت ندت عنك صرخة
: القمر! القمر! القمر!
وإلى الوراء تراجع القمر كأنما
هو فنان يحدق إلى عمل فني
يحدق إلى لوحة منبهراً والعمل
يشير إليه منبهراً.
س.ا.

الغراب
(خرافتان)

أسود كان دون عين
أسود كان الذى فى داخل اللسان
أسود كان القلب .
الكبد أسود، الرئتان سودواوان
غير قادرتين على امتصاص
الضوء.
أسود هو الدم فى قناته الهادرة.
سوداء هى الأمعاء مكدسة فى
فرن
وسوداء أيضا هى العضلات
تجاهد كى تندفع نحو الضوء
سوداء هى الأعصاب ، أسود هو
الدماغ
بروّاه المدفونة
سوداء أيضا هى الروح ، اللعثمة
الهائلة
للصرخة التى تنتفخ ، ولايمكن
نطق شمسها.
٢
أسود هو رأس ثعلب الماء ،
مرفوعاً.
سوداء هى الصخرة ، غاطسة فى
الزبد.
أسود هو النورس مضطجعا على
فراش الدم.
سوداء هى الكرة الأرضية ، إنج(
بوصة) واحد تحت بيضة السواد
حيث الشمس والقمر يغيران
مناخاتهما
كى يفقس غراب ، قوس قزح
أسود
منحنى فى الفراغ
فوق الفراغ
ولكنه يطير
س.ن.

قتل

دُفع أعرج الساقين
رُمى فى الرأس بدماغ مكور
رُمى بعيون عمياء
سُمر بأضلاعه
خُنق حتى لهاثه الأخير
بقصبته الهوائية
ضرب حتى الاغماء بقلبه
وهو يرى حياته تطعن من خلاله ،
انبثق حلم
وهو يغرق نفسه فى دمه
وسُحب تحت ثقل أحشائه
مستغيثا ، أمعاؤه الخاوية هى
جذوره التى تتمزق
من ذرة الصخرة
فاغرافاه وداعيا للصرخة لأن
تنطلق بعنف وعلى مسافة
تتحطم فى نفايات الأرض
واستطاع أن يسمع صوتا ، واهنا
وبعيدا - " إنه ذكر! "


yousif 99

واسودّ كل شئ
س.ن.

الغراب وأمه

حينما صرخ الغراب استشاطت
أذنا أمه وتناثرت إلى بقايا.
حين ضحك بكت ،
وأدمى ثدييها وراحتيها ونزف
حاجبها.
حين حاول أن يخطو ، ثم خطأ
وثانية خطا -
فى كل خطوة كان يرعب وجهها
على الدوام.
حين أجهش بالبكاء
انكفأت على ظهرها بجرح بليغ
وصرخة مذعورة.
حين توقف انغلقت عليه مثل
كتاب
على إشارة كتاب وكان عليه أن
يستمر.
قفز فى السيارة وحبل السحب
مشدود حول رقبتها ثم قفز
خارجاً.
قفز إلى الطيارة وجسدها كان
معلقا فى النفاثة.
كان ثمة صف كبير ، الرحلة قد
ألغيت .
قفز إلى الصاروخ ومساره
وحفر حافيا عبر قلبها واستمر
كان الجو دافئا فى الصاروخ ، لم
يستطع الرؤية جيدا
لكنه حدق عبر الكوى إلى الخلق
ورأى النجوم عبر ملايين الأميال
ورأى المستقبل والكون
ينفتح وينفتح
واستمر حتى نام وأخيرا
أنهار على القمر متيقظا وزحف
تحت أرداف أمه .
س.ن

مزحة طفولية

جسدا الرجل والمرأة يضطجعان
دون أرواح،
قمة تثاؤب بليد ، تحديق أبله
وجامد
على زهور عدن
تأمل الرب.
كانت المشكلة كبيرة ، حتى قادته
إلى النوم.
ضحك الغراب
فعض الدودة ، ابن الله الوحيد،
ليقصمها نصفين.
وحشى الرجل بالنصف الأخير
بنهايته المجروحة المعلقة.
وحشى المرأة بالنصف الأمامى
من الرأس
وزحف عميقا ثم صعد
ليحدق فى الخارج عبر عينيها
ينادى نصفه الثانى لأن يلتقيا
عاجلاً، عاجلاً
آه لكم كان ذلك مؤلما !
استيقظ الرجل ليجد نفسه وقد
سحب على العشب.
استيقظت المرأة لتراه ينال
وطره
ولاأحد منهما عرف ماالذى حدث.

واستمر الرب فى نومه.

واستمر الغراب فى ضحكه.
س.ن.

الدرس الأول للغراب

حاول الرب أن يعلم الغراب كيف يتكلم.
" الحب" قال الرب " قل، الحب".
فتح الغراب فمه وانهار القرش الأبيض فى البحر
وراح يتدحرج نحو الأسفل ، مكتشفا عمقه.
" كلا ، كلا" قال الرب :" قل الحب . حاول الآن . الحب "
فتح الغراب فمه فطار الذباب الأزرق والتسى تسى والبعوضة
عالياً ونازلاً
نحو بقع الجسد المتعددة
قال الرب :" الآن لتكن هذه المحاولة الأخيرة ، قل الحب".
فاهتز الغراب بعنف ولهث وتقيأ
وخرج الرأس المذهل
على الأرض بعيون دوارة ، باحتجاج هاذر.
وتقيأ ثانية قبل أن يوقفه الرب.
عند ذاك سقط فرْجُ المرأة فوق رقبة الرجل وتشبث به.
ثم تصارعا على العشب
وجاهد الرب فى فصلهما ، لاعنا
باكيا-
وفرّ الغراب شاعرا بالذنب .
س.ن.

يحط الغراب

رأى الغراب الجبال المتجمعة يتصاعد بخارها صباحاً
ورأى البحر
معتما يدور والأرض بأكملها فى دورته.
رأى النجوم يعلوها الدخان بعيدا فى السواد ، وخطر
غابة الهباء تتراكم بوغائه، التى هى فيروس الرب،
فارتجف مرتعبا من الخليقة.
وفى هلوسة الرعب
رأى هذا الحذاء دون نعل ، مطر - بلل،
ينام على المستنقع
وثمة علبة النفاية تلك صدئة القاع
مكان للعب الريح ، فى نفاية البرك.
ثمة كانت السترة تلك، فى الخزانة المعتمة فى الغرفة الصامتة، فى المنزل الصامت.
وثمة كان الوجه ذاك، يدخن سيجارته بين نافذة الغسق
وجمرات النار.
وقرب الوجه ، هذه اليد الساكنة قرب
اليد، هذا القدح
رمش الغراب ، رمش . لاشئ



تلاشى
حدق فى الشاهد.
لاشئ قد هربه(اذ لاشئ يمكن أن يهرب)

س.ن.

لون الغراب

كان الغراب أكثر سواداً
من ظل القمر.
وله نجوم.
كان أكثرسوادا بكثير
من أى زنجى
ومثل سواد عين أى زنجى.
إنه، حتى ، مثل الشمس،
أكثر سواداً
من أى عمى.

س.ن.

ملك كاريون

قصره من الجماجم
تاجه آخر شظايا
وعاء الحياة.
عرشه صقالة العظام ، رف الأشياء المعلقة
والنقالة الأخيرة
رداؤه اسوداد الدم الأخير
مملكته فارغة.
عالمة الفارغ الذى تدوى منه الصرخة بعنف
يظل بعيدا بلا أمل
فى العماء والصم والبكم للخليج
العائد ، المتقلص ، الصامت
كى يهيمن على السكون.

س.ن.

دراسة

الرواية المصرية فى التسعينيات
شرف الزنزانة، وزنزانة الشرف

د. نوفل نيوف

(٣) حدود الرواية وحدود الشخصية فى رواية «شرف»

يوزع صنع الله ابراهيم روايته «شرف» (١) على ثلاثة أقسام (٢٣٥، صفحة ، ٢١٨ صفحة ، ثم ٩٠ صفحة) . ولكنها تبدو لنا ، وتشجيع على الظن ، أنها مؤلفة فى حقيقة الأمر قسمين اثنين يكاد كل منهما أن يكون رواية مستقلة ، أولهما (الأول والثالث) مخصص لتجربة أشرف فى السجن ومشاهداته ، فيما ثانيهما حكر على تجربة الدكتور رمزى (أولا خارج الوطن، ثانيا، فى السجن) وأفكاره وتحولاته.

وسنظر إلى رواية «أشرف» بوصفها هذين القسمين أو الراويتين.

رواية «أشرف»

إن بطل القسم الأول ، أشرف عبد العزيز سليمان (مواليد القاهرة ١٩٧٤) ، شاب فى مقتبل العمر ، تدلله أمه باسم «شرف» . وهو صورة نموذجية لشريحة واسعة من جيل تنحصر تطلعاته فى البحث عن الحياة الهينة ، السطحية «الحلوة» ، ويتركز اهتمامه فى معرفة تفصيلية بأسماء عدد كبير من أنواع الأحذية والثياب والكماليات المستوردة التى أغرقت السوق ويحلم بأن ينال منها نصيبه.

فى الفصل الأول من الرواية ترتسم أمامنا صورة مكثفة، موجزة ، لواقع حال أشرف الذى تسوقه المصادفة إلى ارتكاب جريمة يدخل بسببها السجن، ومن خلال تناوب السرد، فصلا بعد فصل ، بين الراوى الغائب والبطل المتكلم أشرف، نجد أنفسنا أمام/ وفى أعماق عالم السجن والسجناء ، المجرم منهم والمظلوم، الذين يعكسون جانبا هاما من حياة المجتمع المصرى بصدق وجلاء يندر أن يوفرهما

السطح اليومى الظاهر. حتى ليبدو السجن وكأنه صورة المجتمع بأسره ، أو «برلمان» الوجه الآخر ، مكثفا فى بؤرة واحدة ، ضيقة، كاشفة ، تتجسد فيها القوى الاجتماعية وصورة الدولة ومؤسساتها وشرائح القاع والصاعدين فى الهرم الاجتماعى درجات . إن السجن ، بهذا المعنى ، مرآة ممتازة لإظهار الصورة الحقيقية للمجتمع والتفاعلات «الكيميائية» الجارية فيه ، وقد أحسن الكاتب فى اختيار هذه البؤرة لبلوغ قدر كبير من الكشف ، والزج بالقارئ فى خضم الهم الاجتماعى والروحي ودوامة الأسئلة والتفكير عبر لغة روائية وأدوات فنية لا ينقصها النضج والانسجام.

إلا أن كون الرواية معرضا غنيا بالشخصيات والوقائع والتفاصيل لم يمنع من بقاء شخصية أشرف حاضرة دائما (فى القسمين الأول والثالث) كشخصية نرى بعينيها -وعينى الراوى الغائب - ما يدور فى السجن. ولكن أشرف هذا هيهات أن يكون أكثر من مسخ حقيقى عائم على سطح الأشياء والعالم، بعيدا عن الوعى وآفاقه ، مغلقا أمام النور الذى قد ينبثق من ظلام المعاناة . إنه لا يتعلم من الحياة شيئا . فرغم دخوله السجن ، بعد أن قتل جون الانجليزى الأشقر دفاعا عن الشرف ،وليس حباً بالجريمة، فإن هذا «الشرف» الذى يقتل من أجله ويحرص عليه مدة فى السجن ، فيقاوم انتهاكه الخطير من جانب «بطشة» ، ثم يكاد يهون عليه مع «صديقه» عبد الفتاح ، يتخلى عنه أخيرا للقاتل المخضرم سالم بنفس راضية ، الأمر الذى تدل عليه دلالة ناطقة آخر جملة يقولها أشرف وتنتهى بها الرواية : «دهنت ساقى بالصابون ودعكته جيدا بالفرشاة إلى أن تكونت رغوة كبيرة فرفعت ساقى إلى أعلى وتناولت الماكينة فقربتها من فخذى وبدأت فى إزالة الشعر».

كل ذلك ممكن ما دام لاهم لأشرف إلا تأمين حاجاته اليومية وشئ من الملاطفة والدفء يمنحه إياهما أحد ما فى السجن.

إلا أن صفحات الرواية تخلو من تتابع المسارات الداخلية فى حياة أشرف الذى يقرر فى نهاية الرواية سلوك هذا الطريق . أجل ، سلوك هذا الطريق تحديدا ، وليس اختياره ، فالكاتب لا يقدم لنا معاناة الجسد لدى أشرف ، ولا مكابداته الداخلية أو أفكاره التى يمكن أن تؤهلنا لتفهم هذه النهاية لمسيرته ، أو تقنعنا -ولو فى حدود ضيقة- بإمكانية أن ينقلب أشرف هذا المنقلب ويستسلم لمنكر ارتكبه فى سبيل تفاديه جريمة قتل مرة ، وأوشك أن يكون قتيلا مرة أخرى . لقد وضع طائعا فى ما هرب منه ،وكان بوسعه أن يقبله مع جون فيحقق بعض أحلامه ، أو مع «بطشة» فيحسن أحواله فى ظروف السجن.. ولكن يبدو ،

من جهة أخرى، أنه لا حاجة لأشرف العشرينى لأن يفكر بجسده، أو أن يعانى من هموم الجنس، أو أن يعيش صراعا داخليا قبل أن يسلم «شرفه» لقاتل ستينى هو سالم. فلماذا؟.

لعل من النافل الإصرار بهذا العناد على طرح السؤال ما دام الكاتب صنع الله إبراهيم يبدأ روايته بالكلمات القاطعة التالية: «من المؤكد أن الحذاء ليس هو المسئول عن المصير الذى ال إليه أشرف عبد العزيز سليمان(أو شرف كما ألفت الأم أن تنادى حبة عينها)، فقد كان مبرمجا، بجيناته الداخلية، والخارجية لما وقع له من الأحداث. ولا يغير من الأمر قصر الطريق الذى قاده من كوتشى إلى جون، ولا من الأخير إلى بؤر أخرى».

ربما لا يستوقف القارئ فى البداية ما ينطوى عليه هذا المطلع من قدرية حتمية مفاجئة، إلا أنه فى النهاية يرسم كثيرا من علامات الاستفهام، بدلا من أن يطفئ جميع أو معظم الأسئلة التى ستشب لاحقا، أثناء القراءة وبعدها. إن إلغاء أو تجاهل الأسباب التى تدفع أشرف فى طريق معين دون غيره بحجة أنه طريق مقدر سلفا، محمول فى«جيناته الداخلية والخارجية»، يجعل من البطل نسخة من «أوديب» جديد انتقل من يدى سوفوكليس إلى يدى صنع الله إبراهيم، ولكن لا ليقاوم قدره «الاغريقي» ويقع فيه خلافا لكل محاولاته، ولا ليكون، فى نسخته الجديدة، شاهدا على زمانه وتاريخه ،كما فى مسرحية على سالم «أنت اللى قتلت الوحش»، بل لينجرف مع تيار قدره «المصرى» المرسوم، عديم الدلالة، فيصبح فى الرواية إثباتا للقول الشعبى: «المكتوب على الجبين لا يمحوه إلا رب العالمين». ويغدو أشرف ،منذ أن تمونت «جيناته» إلى ساعة شروعه بإزالة الشعر عن ساقيه (أى من أول جملة فى الرواية إلى آخر جملة فيها) مجرد أداة نتفرج من خلالها على عالم السجن وأشخاصه ،وليس شاهدا على شئ، أى يظل متفرجا لا غير، محكوما بجيناته أن يكون لوطياً ومخبرا، وليس شاهدا على شئ، وها قد صار! ولا أهمية للظروف الاجتماعية أو حياة السجن أو معاملة السجان..

إن مسيرة أشرف يمكن حقا أن تنحو هذا المنحنى، وأن تنتهى هذه النهاية، ولكن دون أن يكون ذلك قدراً محتوما لا مفر منه(٣). فنحن نتعاطف مع أشرف وهو يقتل جون، أو يعانى من الظلم فى السجن على أيدى السجان والسجناء، فى مدينته وبيته وزنزانته، وتحت التعذيب والابتزاز، ولكن هيهات أن يثير فينا الشفقة أو التعاطف وهو يشرع بحلاقة شعر ساقيه خضوعا لقدره الأعمى المحتوم الذى لا ذنب فيه، وانسياقا لحكم «المصير الذى برمج له »(ص١٢).

يستمد أشرف أهميته فى الرواية إذا من كونه ذلك المشاهد تحديدا ، مجرد مشاهد ،ككثيرين غيره فى عالم السجن الذى وقع فيه ، وليس من تطور شخصيته أو حركة فكرها أو ما تعرضت له من مسخ وتحطيم . إنه يتوقف عن النمو ، يفتقر إلى الأعماق والتحولات ، لا يزداد وعياً ، لا يحاسب نفسه ، لا يكشف عن تطلعات أو خيبات ، لا ينكسر فيه شئ ظاهر أو كامن . وما إذلال السجن بالنسبة له إلا نوع من التأقلم مع قوانين« مجتمع » قاس يقبلها كما هى بشئ من الألم ، ولكن دون احتجاج أو عميق معاناة . ولا يكاد يفعل به السجن فعلا مميزا ، صعودا أو هبوطا ، بل يوصله إلى نقطة محتومة، ربما كان سيصلها فى جميع الأحوال ، سواء فى السجن أو خارجه . لهذا كله لا يرقى أشرف إلى أن يكون شاهدا ، فيبقى مشاهدا ، ليس فى مقام الفاعل أو المفعول به. وإنما فى درجة المضاف إليه أو الاسم المجرور أو نون الوقاية . وبهذا المعنى يكون دور البطولة كبيرا وفضفاضا على أشرف بجميع المقاييس ،. فيظل السجن نفسه هو البطل الحقيقى.

روايتا «شرف» و« الزنزانة ».

إذا كان السجن ، ما يحتويه من طبائع ومصائر وأعراف و« قوانين » ،هو البؤرة الأهم فى سياق رواية «شرف» فإن صنع الله إبراهيم لا يحرث أرضا بكراً ، سيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار رواية فتحى فضل « الزنزانة » (٣) التى يشير صنع الله إليها ويضعها فى مقدمة « الشهادات » التى استفاد منها.

لقد استطاع فتحى فضل أن يقدم عملاً أدبياً ، رغم طابعه التسجيلى ، يتمتع بفنية عالية ، أساسها معايشة إبداعية حية لواقع السجن القاهرى الذى يصوره صنع الله إبراهيم فى «شرف» ،وأتيح لمؤلف « الزنزانة » بحس مرهف وبساطة بادية تنم عن موهبة أصيلة أن يكشف عن جانب من الحياة المصرية لا يقتصر على السجن ونزلائه ، بل ويشمل السلطات المسئولة عن العدالة ومصائر الخلق أيضا ، بما فى ذلك رجال الأمن والشرطة والقضاء والمحاماة.

ومن ميزات الكتابة فى« الزنزانة » انعكاسات الحس المصرى العريق بالفكاهة الشفافة حتى فى أحلك اللحظات ، دون الهبوط إلى درك التهريج أو « القفشة » وإفراغها من قيمتها الإنسانية والفنية الثمينة . ويأتى فصل « الإفراج » ليشكل بمضمونه صاعقة للضمير ، و« ضربة معلم » -كما يقال -من حيث كثافة مدلوله والتزامه بالأسلوب المتزن والتعبير المقتضب واللفظ الهادئ ، بعيدا عن الشكوى وإطلاق العنان لحرارة ردود الأفعال والاستجابات الانفعالية العاطفية التى تسلب القول طاقته وتفرغه من شحنته المؤثرة عميقا فى المتلقى فتحيلها إلى

تنفيس أو شعور بكائى سريع الزوال.

وحتى لو نظرنا إلى« الزنزانة » بوصفها شهادة (٤) أو تسجيلا أدبيا رفيع القيمة والمستوى لحياة السجن وهوامشها الدالة ، فإن رواية «شرف» تظل ، فى جزئها المعنى حسب تصنيفنا، نوعا من إعادة صياغة تجربة « الزنزانة » فى عمل أدبى ربما يكون أكثر طموحا وأبعد مرمى ، وذلك موضوع آخر.

لئن كانت رواية «شرف» تمنحنا أثناء قراءتها قدراً من الإحساس الثقيل بالواقع ويخفف من وطأته أحيانا إدراكنا أننا نقرأ رواية تقوم على الخيال الفنى الإبداعى ، فإن قراءة « الزنزانة » (ولا سيما فصلها الأخير، وقصة الصعيدى واللصوص الذين عرفوا بما معه من مال فصاروا أشبه بذئاب شمت رائحة الدم) فتجعلنا نتمنى أن يكون بين أيدينا رواية تقوم على الخيال الفنى نفسه فقط وليس على تسجيل واقع مرعب ينبض بكل هذا الشقاء.

وإذا كانت رواية صنع الله إبراهيم ، فى قسمها الخاص بأشرف تحديدا ، تخسر جزئيا من منظور معين نتيجة هذا التشابه البادى مع « الزنزانة » فإن القضية الأساسية التى تراهن عليها «شرف» من حيث تدرى أو لا تدرى ، هى تلك التى تجسدت فى قسمها الثانى ، أى قصة الدكتور رمزى بولص نصيف بفصولها الثلاثة (القصاصات »، مذكرة الدفاع ، وعرض العرائس) التى يمكن قرائتها -كما أسفلنا -بوصفها رواية مستقلة تمثل محوراً رئيسيا مقابل محور ثانوى هو رواية / محور أشرف.

رواية «الدكتور رمزى»

إن الخيط الوحيد الذى يصل بين أشرف والدكتور رمزى هو مصادفة اجتماعهما فى زنزانة واحدة . فأشرف شخصية هامشية عابرة فى الرواية «شرف» شأنه شأن كثير من شخصيات السجن ، ولا سيما بالمقارنة مع رمزى كسيرة شخصية وخبرة حياتية ونضج فكرى وتوجه «وطنى» . كل ذلك يرسخ يقيننا بضرورة النظر إلى رواية «شرف» على أنها جمع غير موفق بين روايتين . وإلا كان حضور رمزى إقحاما طاغيا ،فى النسيج الروائى والفضاء الفكرى الذى توخته رواية «شرف» كما نظرنا إليها فى بداية هذه المقالة.

وهكذا يبدو الجزء المخصص لرمزى وكأنه وليد يقين ما بضرورة «تسييس» القارئ عبر تلقينه جرعة كبيرة من المعلومات والأرقام تبين أن السجن ليس أكثر سوداوية وثقلا من المجتمع نفسه . فربما لا يهوى القارئ كتب الاقتصاد والدراسات الخاصة بالنهب الدولى والبؤس والفساد فى بلدان العالم المتخلف المستلب ؟ ولابد من «حيلة» فنية لإغراقه بالاحصاءات والحجج ليتسلح بها فلا

يجد مناصا من تبنى وجهة نظر البطل رمزى.

ليكن أن للكاتب كامل الحق بتوظيف المادة التى يشاء فى أدبه ، ولكن شريطة أن يأتى ذلك «التوظيف» مسوغا فنيا ، ومقنعا منطقيا (أى لا يتناقض مع المنطق البسيط، حتى ولو كان تخييلا محضاً).

إن فصل «القصاصات» المأخوذة من صحف محلية وأجنبية ، وما يرافقها من تعليقات ، قد يشوق القارئ حقا لمعرفة ذلك السر المخبأ فى كيس يحرص رمزى عليه كأنه قطعة من كبده ، ويتضمن إضاءات لشخصية رمزى وأفكاره . إلا أن الإغراء الذى تقدمه المعلومات المستقاة من كتب أشار إليها المؤلف فى نهاية الرواية ، يفضى إلى تقديم فصل كبير تحت عنوان «أوراق رمزى بطرس نصيف(مسودة لمذكرة الدفاع) » ،وفيه معطيات شيقة مشفوعة باستنتاجات ذكية عبر تقديمها ممزوجة بشئ من السيرة الذاتية لرمزى نفسه . ولكن من الصعب قبول هذه الأوراق على أنها «مسودة لمذكرة الدفاع» ، إذ تشى بأنها تعبير عن الحيرة بين تقديم تلك المعلومات من الكتب على نحو جاف ، أو تطعيمها بشئ من سيرة الحياة . ثم إنها ، فى حقيقتها ، سيرة أكثر مما هى مسودة مذكرة دفاع (تشغل السيرة ٤٠ صفحة من ٦٦ صفحة فى هذا الفصل . فضلا عن أن هذا التطعيم لا يشفى غليلا ، ولا يعرفنا على حياة رمزى كما ينبغى ، بل وتتولد عنه حتما ثغرات كبيرة من الأسئلة . فقد أطلعنا رمزى على نتف عن أسرته وحبه الفاشل وهجرته وزواجه من لبنانية وحياته فى سويسرا وبلدان أمريكا اللاتينية وسكرتيرته / عشيقته وغرقه فى الرفاه ، وعودته إلى مصر بعد غياب ربع قرن . إلا أننا فى هذه «السيرة الذاتية» لا نرى شيئا غير الأرقام ، فلا نعايش أحدا أو حياة أو زمنا ، ويتحول المكتوب إلى حكى بدلا من السرد الفنى ، وتصبح هذه المعلومات الشخصية فى سياقه مبثوثة هنا وهناك لإضفاء بعض الحيوية على سيل المعلومات والأرقام التى لا نشك بقيمتها بوصفها معلومات وأرقاما خارج السياق الروائى.

فقد عاش رمزى حياة البذخ إلى أقصاها مدة عمله فى شركة «كوش» السويسرية للأدوية ، الشركة التى تتكشف من خلال شهادته عن غول حقيقى ، فتمثل أمامنا مؤسسة استغلالية معادية للبشر تضع مصالحها فوق كل شئ . ورغم إدراكه أنها «صارت مصدر خطر على استقلال أى بلد» ، يعود رمزى إلى بلاده مصر ممثلا لشركة «كوش» هذه بالضبط . يعود بصفته هذه وهو يردد على سمع زوجته «أقوال القديس فرنسيس الأسيسى بأن الإنسان الذى لا يحتاج إلى شئ يملك كل شئ» ، وأن الخطوة الأولى فى اكتشاف الإنسان لنفسه هى أن يفك



ارتباطه بالأشياء(ص٣١٢) .وهذه «الأقوال» لا تدفعه إلى قطع علاقته ب«كوش» والاستغناء عن خدمتها والاكتفاء بالكثير من المال الذى حصله . يعود إلى مصر لا بدافع الوطنية أو الحنين . وإنما -باعترافه- نتيجة «الملل وعدم الاستقرار . مللت الحديث طوال الوقت بالانجليزية والاسبانية ، ومع زوجتي الفرنسية ، ولم تعد مباريات الغولف تغرينى ولا تغيير السيارة . كنت أعيش فى أعلى مستوى أنا وأسرتى . لا ينقصنى شئ . ومع ذلك وجدتنى أتطلع حولى فى غربة كاملة . بالرغم من روزالينا (..) سكرتيرتى (..) ربما كنت أمر بما يسمى بأزمة منتصف العمر . أيا كان الأمر فقد أخذ الاكتئاب يستولى على كلما تأملت فيما يجرى حولى»(٣٠٧).

بعد هذه التصريحات يحط على رأسه طائر الإلهام فيصبح وطنيا لا يشق له غبار ، وبطلا فردا فى الرواية ، سواء من حيث دوره «التنويرى» أو من حيث الصفحات التى يحتلها . إن رمزى هو من يرتدى فجأة ثياب المهدى المنتظر وليس عم حسين ، لو دققنا فى الأمر.

ورمزى هذا- كما قدم نفسه- يعود ليضحى بنفسه ويقبع فى السجن ويصبح داعية للثورة ، بصرف النظر عن تربيته ونشأته و«جيناته» والعيش الرغيد . فلماذا يكون مصير أشرف قدراً محتوماً ،وجزءاً من مركبات دمه، ولماذا تكون زوجة رمزى اللبنانية «فى نهاية الأمر محكومة بظروف نشأتها» (ص٢١٣) ،فى حين يظل هو- رمزى- وحده برئ الجينات والنشأة والثراء؟ رمزى الذى يتحدث عن نفسه فى شبابه فيقول :«كنت أحلم بالحياة الرغيدة ، وأهوى جمع المعلومات عن السيارات الجديدة، وأواظب على قراءة مجلة «بلاى بوى» لما بها من الموديلات الجديدة من الفتيات والسيارات»(ص٢٧٥)؟.

والحال، فإن هذه «الأوراق» على ما فيها من متعة وفائدة ، لا تتضفر مع النسيج الروائى ، لا تشكل جزءا عضويا منه ، فتبقى مدلاة على هامشه يصعب أن تصلح لمذكرة الدفاع أو لجعل شخصية رمزى مقنعة . إن رمزى حمال معلومات ، لا نشعر بقربه من أنفسنا ، لا يكشف عن اللحظات الحميمة فى علاقته بطفولته، بأهله ، بزوجته أو أطفاله أو خليلته روزالينا ،وما من إنسان حى حوله طيلة غربته (لا نعرف اسم زوجته ، ولديه ، زملائه ، سلوكه بينهم ، حركاتهم...).

أما« عرض العرائس» الذى أقيم بمناسبة الانتصار العظيم فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزى بطرس نصيف «فيقع فى ١٢٠ صفحة تفيض بوعى وطنى وثورى لا ينسجم وشخصية رمزى . إنه فى حقيقته مونولوج

طويل من الأفكار السياسية والاقتصادية والتاريخية .. لا يرتقى إلى مستوى الحوار المسرحي . ولكن الاعتراض ليس على الشكل الدرامى أصلا ، بل على كون «العرض» بحد ذاته غير مقنع أيضا وقبل كل شئ . فادارة السجن، التى تبث الجواسيس فيطلعون حتى على كيس الدكتور رمزى ، لن تسمح بعرض لم تطلع على نصه سلفا ، خاصة وأن كاتبه يثير لديها كل هذا القدر من الريبة . وإذا ما سمحت بذلك ، فإنها لن تسمح باستمرار العرض حتى نهايته ما دام فاضحا إلى هذا الحد لأعماق السلطة والممارسات المحلية والدولية .. ولنفترض كذلك أن السجناء الذين قاموا بأدوار العرائس تواطأوا مع رمزى وكتموا كل ما فى النص من «مزالق» ،وهو أمر لا يسمح سياق الرواية بتصديقه ، فإن من الصعب عليهم ، بمستوياتهم وقدراتهم وميولهم السياسية والفكرية عامة ، أن يستطيعوا أداء هذه الادوار الطويلة المثقلة بالمعلومات والحجج.. ولكن فضلا عن ذلك كله ، من أين جاء الدكتور رمزى ، قارئ «بلاى بوى» وربيب «كوش» بهذه الشحنة العالية من الوطنية والمتابعة للتاريخ والسياسة ومعرفة التفاصيل البعيدة عن طابع حياته فى الغربة وغرقه فى عمله إبانها ؟ جملة هذه التساؤلات تقوى الظن بأن رمزي بوق لوعى الكاتب وأفكاره وليس تجسيدا لها .. وهنا تكمن المفارقة التى تعمق الهوة بين رمزى وما ينسب إليه من أفكار ودور ، فيتزعزع اليقين بالصدق الفنى والاقتناع بأن رمزى يمكن أن يكون تمثيلا لكل هذه التناقضات. إنه يصبح صنوا للبطل (السوبر مان) الذى عرفت الرواية العربية نموذجه «الأمثل» فى رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ، إذ كان وليد فى تلك الرواية مثال التاجر والفدائى والكاتب وزير النساء.

ومع أن رمزى فى أوراقه وعلى لسان عرائسه يحاكم الجميع وكل شئ بمعارف تشمل الأدوية والأسمدة والاقتصاد والسياسة والتاريخ والتكنولوجيات الحديثة وأمريكا اللاتينية وحرب الخليج والزعماء العرب والنفط وإسرائيل وأمريكا من روكفلر حتى كيسنجر .. فإن هذا «الوطنى» الفذ الدكتور رمزى لا يجد ما يردعه عن وضع العرب على قدم المساواة فى خانة المستعمرين لمصر شأنهم فى ذلك شأن جميع الغزاة . ولا يأتى ذلك على لسان عروسة إسرائيلية أو أمريكية أو صفراء ، وإنما على لسان متفرج عادى من عامة الشعب ينطق لا نعرف بلسان من:

« .. ولكنكم تتبعون تقليد الآباء والأجداد،
الذين كانوا دائما من التابعين،
خدما للفرس واليونان والرومان،
ثم العرب والترك والكرد،

الطليان والأرمن،
الفرنسيس والانجليز،
وأخيرا الأمريكان وبنى إسرائيل »(ص٣٩٥-٣٩٦).

إن «النبى الأعزل» لا يجد من يرد عليه الكلمة أو يرشده إلى ما دار فى غيابه المترف بين الغولف والسيارات وروزاليتا من نقاشات وأحداث تبين أن «عروبة مصر» (٥) ليست الوجه الآخر والرديف لهذه الاستعمارات.

وبعد هذه الفصول الثلاثة (٢١٨) المخصصة لرمزى يعود الكاتب لوصل ما قطع ، فيعيدنا إلى وقائع السجن اليومية من جديد . وهنا لا نعود نسمع إلا صيحات رمزى وهو يخاطب الجميع ب: المساكين والحيوانات والغلابة .. لينمى وعيهم بواقع ما يتعرضون له من السلب والربا وسرقة الأقوات وغش الأغذية وتلوث البيئة .أى الاعلان بصوت عال عما تضمنته «القصاصات» و«مسودة مذكرة الدفاع» و«عرض العرائس» . ويعلو صوته مقابل صوت المتطرفين الاسلاميين ، ليكون صوت العقل ، بمعنى ما، مقابل صوت اللاعقل والنكوص ، ورغم ارتداء رمزى ثوب الجنون فى خطاباته ، بعد فشل إضرابه عن الطعام ، فإنه يظل الصوت العاقل الوطنى الوحيد فى السجن ، خلافا لأولئك المضللين والمظلومين والسياسيين (ثلاثة من عتاة الناصريين الذين حكم عليهم بالأشغال الشاقة المؤبدة فى تنظيم ثورة مصر المسلح) ص٤٧٠) الذين لا يتميزون بوعى يعلو على غيبيات عم حسين وهو يدعى أنه المهدى المنتظر . فليس فى السجن كله من يتفتح فيه برعم الوعى والتضحية إلا د. رمزى الذى عاش حياته كلها ، قبل السجن ، غارقا فى الرفاه و«الشرف» وهذا يعيدنا إلى عنوان الرواية «شرف» . أهى باسم «بطلها» أشرف ليكون العنوان إشارة سخرية وألم ، أم أن الرواية «تمثال» لشرف ،«النبى» رمزى الذى لم تفسده مغريات الحياة ولا الخطر والسجن ، ربما استجابة لجينات كامنة فيه؟.

إن عدم الاقتناع بشخصية د. رمزى وبالتطور الفجائى الذى أصابه يقوم كذلك على فهم رمزى نفسه لشخصيته بالذات . فهو الذى يسطر بخط يده مقطعا بالغ الدلالة والتعبير من رواية أنطوان سانت إكسوبرى أرض البشر» ، يقول فيه:

«ما من أحد حملك على الفرار ولست مسئولا عن ذلك . لقد بنيت سلامك بكثرة ما سددت بالملاط ، ، لقد تقوقعت فى طمأنينتك البرجوازية ، فى رتابتك، فى طقوس حياتك الريفية الخانعة ، رفعت هذا السور المصطنع فى وجه الرياح والمد والنجوم . إنك لا تريد الانشغال بالمعضلات الكبرى، كلفت نفسك ما



يكفيها عناء لكى تنسى وضعك كإنسان»(ص٢٦٧).

هذه حدود رمزى ، وفيها يتمثل نبله وقيمة وعيه الإنسانى ،وما تحويله إلى نبى وثورى وشهيد إلا تجن عليه فكرا وفناً.

الهوامش:

(١) صنع الله ابراهيم . «شرف دار الهلال ». القاهرة ط-١/١٩٩٧.

(٢) فى «حجر الضحك) إحدى أبرز الروايات العربية أواخر الثمنينات ، وأنضج رواية نسائية عربية ، ترسم هدى بركات مصير بطل مشابه للمصير الذى يصل إليه أشرف ، ولكنه شاهد على الحرب الأهلية فى لبنان بسلبية مليئة بالدلالات ، تحكمه ظروف الحياة ومكونات الشخصية وليس القدر «اللبنانى» مثلا ، أو الجينات.

(٥) «عروبة مصر» عنوان كتاب ضم نقاشات أبرز المثقفين المصريين حول هذا الموضوع ، عقب «كامب ديفيد» أواخر السبعينيات ، وطروحات د. لويس عوض وحسين فوزى.

ولعل من المناسب هنا التذكير بكلمات د. نصر حامد أبو زيد أثناء قراءته لأعمال د. سيد القمنى سنة ١٩٩٠ حيث قال : «إن مصر هى مصر المركب من كل تاريخها وتراثها ، ومصر الفرعونية تلك أسطورة ، والذين يدعون إليها يعيشون الاسطورة والوهم (..) أما مصر «الاسطورة» فهى أطروحة أيديولوجية لا تقل عن الايديولوجية الصهيونية زيفاً.

(د. سيد القمنى .الاسطورة والتراث . سينا للنشر (١٩٩٢ ص(٢٩٥-٢٩٦).

شعر

قصائد

السيد عبد القادر شاكر

امرأة

كانت تتقلى تحت الشمس
وتخلع حمالة ثدييها
تستقبل بالفخذين العاريتين
الريح
وكان البحر يحدق
فى عورتها

تلميذة

حين رأتنى
ضغطت الحقيبة على نهديها
ومضت
غاضبة..!.

حصان اللوحة

حصاننا المجنون يا حبيبتى
يا حلوة النفار
يريد أن يفر خلسة
من الإطار..!

أصابع

دعكت أكرة
الباب
فباغتتنى أصابعها
بالدبيب..!!

بنت

أنزلها الله الطيب من علياء
مباهجها
وسوار يلهث فى معصمها
البنت الفتاكة
والفتانة «للرجالة»
فاجعة الخصر
اشتعل الدمع بنار لهيب محبتها
«بص
شوف عينى مالها..!».

شعر

صـــــاد

تاج الدين محمد تاج الدين

صاح النهار ،
يبرطع فى الشوارع .. ويطْحفِش
فى الديوك ..
وغرقان فى الشكوك ..
ومجّنناه الناس فى الجرايد ..
والكلام الكتير مكسَّراه الحروف..
مصلوب ع العامود ..
ومقزقزينه الدّود..
والصّاحب اللدود..
والجزمة ..
والكوارع ..
والدّيون .. والصكوك !
والخلاصة ..
فى السّبنْسه ..
العيال مكوّعين
قطر الزّمن طويـ.....ل .. وفارع !!

ص ١

صباحى فْ صحْن فول صابح متبلّ
باللمون ..
ومصحْصحين سخْنين ومقمّرين
على الخدّين ..
والعافية طلّه من البَشر..
والجوّ ف الصبحيّه منْعش ..

صالحخ للحياه ، فى كُلّ وقت وكلّ
حتّه
ستّه سبعه .. العَرَق يبدأ يضخّ
الدمّ فى الوشوش
وتبوش معانا الثرثرة
بتاعت كسلْنا
واتّكالنا المكتَسَبْ من جيل قديم ..
كان سقيم ،
من كُترم الحُكّام نفوه جوّه الوطن
صاد زمانه جوّه منّه .. واصطبَر
والصبر مر
والمرار عشّش فى وجدانه اللى
شاخ م البُكا ..
إبيضّت عنيه
ماعادش بيشوف العدو ..
وماعادش بيشوف الحبيب..
وماعادش بيشوف حتى فين
راحت إيديه ..
وامتدّت !!
كريم .. واللا لئيم ؟
والصبر طال كل المعانى فى
دنيته
* يأسك ..

وصبرك ..
بين إيديك .. وانت حُرّ !! "(١)
وصباح صلاح .. كان مساه
وكان كلامه ف سكتته
ص ٢
صباح الخير
كفوف ممدوده ..
بتنادي النسيم للطير
يهفهف فوق جناح ..
رفرف بيسعى لرزقه .. فين مايروح
عشان ياكل..
وبيأكّل معاه الغير
يجوز إبنه
يجوز جاره اللى أضناه الجراح والسير
وعاد من عمره مكسور الجناح .. مجروح
جروح من أقرب جروح الروح
.. ومش بيبوح
ويمكن من رفاق الرحلة والإخوان
ودول فيهم كتير خوّان ..
وفيهم نذل .. مش إنسان
بيعرف إمتى يبقى عويل
وينسى اللقمة والأحلام وسهر الليل
يبيع صاحبه لأىّ جبان .. ويطعن جتته تنكيل
على الله يطول .. ومش حيطول
لايبقى أمير .. ولا فى الهيئة يبقى غفير ..
ولا لسيادته يبقى سمير
ولا فى البال ، على الأجيال ، ولا الأزمان ..
بيطرح ميّت الإحساس حياته ضمير
وعمره ف يوم مايبقى كبير
يكون مطروح من الأيام
مايسواش كام .. بدون تمييز
ص ٣
صباح ..
صورة نهار خارج من فلقتين
بيرش
فوق الوشّ
لؤلؤ ندى .. طاهر نضيف
يبقى الربيع .. يبقى الخريف ..
يبقى الشتا
يبقى البشر متجمعة ومتشتّته القلب ،
قلب الوشّ،
وقت الغضب مايكون نضيف
وقت الفرح ..
لما انشرح قلب الرغيف .. بالنّار
تطهّر معدته م السحت ..
والفحت فى الجذر الشريف
باللطخ..
وسلاح النميمة ..
والظريف !
عاملين عصابه يسرقوا وشّ الصباح ..
ويتربسوا درج الحكومة فى الديوان ..
ويدرسوا جوّه الفصول كل السنان ..
من زهزهات المدن
حتى الوفافى الريف !!
ص ٤
صحف الصباح مليانه بالأكل المحبش بالتوابل والتراب
مكتوب بحرف الفهلوه
والادعاء بالغزو
فى قلوب اليتامى ،
والحروب المتداريه
فى انحناءات الشراب
والنسا ،
والقاعده ف جراب الحواه



(كلّه يرفع مستواه .. ويطاطى)
ويغيَّر اتّجاه
(سياسه بقى!!)
والسياسى ..
يعرف إمتى يستخبّى ..
وإمتى يظهر فى الصور ..
وإمتى ياخد العيال معاه
(دى الخلاصه فى الكتاب .. لاجل الهواه)!!

ص٦

صور كتيره مرصّصَه .. جوّه الكُتُب والكرّاسات
وفى القلوب متصوَّره .. صورة زَمَن مالهوش مدى
صورة أماكن فى الصدى
متردده ..
بين اللّى فات ..
واللى جاىْ ، بدون سِمات .. أو ملامح
معروفة .. أو محدّده !!
والصورة .. متلوّنه لون الزمن ..
من دا .. لدّه !!
صوّان ياحَجَرْ
وإيش يعمل الأزميل معاك
يبريك .. والّا ينقُر مخدَعَك
والاّ السكوت لَفْلِف صراخ طالع
من مطارح توجَعَك
تبقى هِرِمْ
تبقى وِرِم
تبقى جَبَل .. وبتتْرَمْ
تبقى النهاية .. أىّ حاجه!
صور بَشَر
بشر بَشر .. وبتنضَرَب برضَه بصرِم
ولايوم تثور و تنْفَجر
صالحت قلبى .. لجْل حبّى يكون جميل
بعد المصالحه .. كل شئ بقى شفْتشى
وَاسترِيَّحْت .. وفرحْت
ولمّا رُحْت فى النومَ اللذيذ
شُفْت نفسى بابْتسِم زىّ البَقَر
قمت .. وصرخْت بَعزم مابى من صريخ
أنا مش حجر .. أنا مش بَقَر
أنا صنْف مجنون م البَشَر
بيحبّ يجرى فى الزَّمَن ويّا الحياه
ويحب يغرز جتّته فى الطين
ويرقص م الفرَح
زىّ الشجر.

شعر

الأصـــدقـــاء

صبحى موسى

إلى / مجدى الجابرى

انتظر ياصديقى
فبعد ثلاثة أعوام
ستصبح مرحوماً
وسأقرأ لك الفاتحة
انتظر أيضاً
فعما قليل
ستمر فتاتك
بضحكتها المثيرة
تحمل بعض الورد
وقليلاً من الحزن
- ذاك المشمول برائحة الرجل
الذى
اعتصرها ليلة أمس -
لتلقى على قبرك
دمعة فاترة
أنا أيضاً
لاأصدق أننا
ندخن معاً
ونشرب القهوة
وأن الطبيب الذى
سيجرى جراحة المخ
سيترك السرطان يسرى
لأنه
يريد زوجتك

إلى / بسيمة عبد الله

أمى
تطالبنى فى المساء أن أتزوج
وحبيبتى قد رحلت
سوف أجهز لها
خمس وردات
من حقل أبى
وسوف أبكى
على قبرها
لأنها تطاردنى
وترفع سماعة الهاتف دوماً
لأن عيد ميلادها الليلة
سوف أجلس معها على الطاولة
فأحكى عن حذائى المتسخ
وخجل البنات الذى يعترينى
كلما حاولت لمس يدى
ولعبتى المفضلة بعد النوم
سوف أضع رأسى على صدرها
وأبكى
ليس للمساء سوى امرأة واحدة
وأنا
لست الرجل الذى
يضع امرأتين فى قلبه
وخمس وردات

من حقل والده

إلى / هالة حلمى

والدى بالأمس
قطع المسافة كلها
وقال لى
حين تنجب طفلين
سيكون أحدهما أحمد
والآخر فاطمة
لأننى
كرهت الأسماء المسيحية
فى العائلة
وكان على أن أتزوج
وأنجب ثلاثة أطفال
لم أرهم سوى فى مخيلته
منذ خمس سنين
وكان مثلى
يتخيل الحبيبة
حين تدخل البيت
وحين تخرج
وحين تعد الطعام
الفارق الوحيد بيننا
أننى أراها
حين تهيئ السرير
وتنام
بينما هو
ينتظر حملها

كل صباح

إلى / صبحى موسى

كلما تغلق عينيك
ترى البنت
تزيح الستارة
وتطلب لك القهوة
هاأنت ياصديقى
تمارس الحياة
كلعبة الشطرنج
وتفتح كفك دائماً
لترى منديلها
على الفطور
ليس صالحاً
أن تقف فى ميدان التحرير
تنظر للشمس
مغمض العينين
فالعربات المسرعة
لاتعرف الحب
ولارائحة البن
وعليك الآن
أن تجلس فى الكرسى
- تماما كما اعتدت -
تنصت للراديو
يذيع الذكرى الأولى
للحبيبة التى
قد رحلت

شعر

قصائدلزجة

وليدالشيخ

١

فائقات الشبق
إناث الاستيقاظ المتأخر
يتركن رائحة النوم
فى أسرة السعادة حيث دفء
ضجر
يمارس نفسه
وينسل
قبل ولوج الرجفة القاتلة
بيت الحياة
ملعب الرؤوس الصغيرة

٢

أين الاسمرانية
لتطفئ أعقاب شهوتها
وتركل الليل بأقدام دائمة الرفعة
لأشم نجس أفعالها
وأستطيبه

٣

يد خافتة اللمس
صاحية
على مطارح الفتنة
ورذيل الكلام
يد مدربة
تطوح بالزغب
وتمر - بما وعدت - آمنة

٤

يا الأفعالها
نجس قليل
وينز الخاثر من مأمنه
دبقاً
لحاءتين يجف
عريها يتمطى
على شقاء السرير
ويرتجف
الحسرة تصل انتباهتها
تفرش احتمالات صحو مفاجئ
تدب البهجة نشوتها
الرائحة تخف
فنسهو

٥

كيف مدينة بلا بيت بغاء
ينام أهلها
ونسائهم محصنات

قصة

وردة لحبيبتين فقط

حسن عبد الموجود

ماالذى يمكن أن تعتبره مشكلة كونية ويعتبرونه تافهاً ؟

لابأس أن تلقى وردة ذابلة وجدتها أثناء متابعتك الدائمة لساقى وردفىْ امرأة لم تر وجهها مطلقا!

وردة وزّعتها ورقةً ورقة على محطات المترو فى غفلة من شرطيى المرور ، قبل أن تلقى جسدها – الذى لاتعرف له لوناً محدداً – فى شارع شبرا ، ورغبة فى تسميع جدول الضرب لمدرّستك أو البكاء على صدر أمك أو احتضان صديق يشعر بآلامك التى تحاصرك دون أن يسأل عن سبب ودون أن يفضح دموعك التى تنهمر دون سبب معلن!

كلّهم يضحكون حين تكتب " نورا" و" دعاء" فى ورقتين متساويتين تماماً ، وتلقى بهما من نقطة واحدة توازى رأسك وتقول : إن التى ستلمس الأرض أولاً هى الفائزة بقلبك – تضحك كثيراً كلما أطلقتَ عبارة من التى يرددها أصدقاء الجامعة – وتذكر الرومانسية الساذجة وأن إحداهن تجلس الآن مع حبيبها الحقيقى ولابأس أن تتصل بك آخر السهرة وهى تخلع حذاءها وتسند سماعة التليفون بكتفها وترتبك قليلاً للإيحاء بتوتر تفرضه العلاقة بين ولد مثقف وفتاة قروية يحمّر وجهها حين تقرأ حرفاً واحداً مما تكتبه – رغم أنها لاتفهم شيئاً كما تؤكد دائماً –!

لماذا لاتستمر فى الغضب ؟ وتجد نفسك – فجأة – مضطراً لاستدعاء كل ماقرأته فى علم النفس عن أحلام اليقظة؟

رغم ذلك يتحوّل الحذاء الذى يؤلم قدمها إلى حذاء سندريلا وتتحوّل أنت إلى أمير يجدّ فى البحث عن صاحبة الحذاء!

يمكنك أن تستمر فى ذلك حتى يزعجك حضور الأخرى بفتنتها وتجد نفسك مضطراً لأن تعيش حالة



فلسفية تكرهها ، ودائم السؤال عن كائنين ، كلّ منهما يمتلك مميزات رائعة مختلفة ورغم ذلك يظل أحدهما مسخاً حين يحضر الآخر ، وربما يتحوّلان - معاً - إلى مسخين حين تشاهد الهواء يضرب ثوب امرأة عابرة ويلتصق بجسدها فيبرز تفاصيله وتجد عينيك متعلقتين بالمشهد رغم ضحك المارة من دوران رقبتك عكس الشارع ! كلهم تافهون .. كل من يضحك أو يشير بطرف عينه إلى أفكارك - كما تعلن دائماً لهم - وتقول إنك ستجلس مع إحداهن اليوم وستأخذ قراراً مباشراً إما أن تكون هى حبيبتك الحقيقية أو تنفيها بقسوة بعيداً عن أية معرفة تخصك .. لكن المشهد ينتهى سريعاً بقبلة واحدة ، وإمساك يديها و" كفاية .. ماما هاتشوفنا " ، تبتسم فى سخرية وتهزّ رأسك فى خبث وتغمغم لنفسك : ربما يكون الأصدقاء على حق فى بعض الأحيان ، وعليك أن تصبح أبله مثلهم وتتصل بالعرّاف - صديق آخر - لتسأله: أيهما حبيبتى ؟! ويسألك أسئلة تعرف منها أنه يريد فهم رغبتك فى واحدة معيّنة ورغم ذلك تستمران فى " هذيانكما" ويخبرك أنك ستكون غنياً جداً وتتزوج واحدة فقط وتنجب منها ولداً وبنتا !

ماذا لو أكملتَ رسم المشهد لتراهما امرأتين من اللواتي تشاهدهن دائماً فى الجنائز ؟! دائماً تحب أن تكون متوتراً حتى تعيش لحظة إبداعية - كما تدّعى - وكما تحب أن يصدقك على طول الخط من تتهمهم بالتفاهة !

لماذا تلعن رأسك التى تصر على التمسك بأفكار سخيفة ؟ ولماذا تقارن بين اثنتين أنت تحبهما بشخصيتين أنت مع كل واحدة إنسان مختلف ؟ لماذا تدمع عيناك كلما شاهدت وريقة من أوراق الوردة التى وزعتها على محطات المترو؟!

قصة

ثلاثة نصوص قصيرة

محمد بركة

عشيقة الحاج معوض

لم يكن الحاج معوض « حاجاً » ولايحزنون ، وإنما هو العرف الذى جرت عليه نفس العزبة النائية فى توقير شيخ كبير زوج ابنه وستر على بناته ، والحاج معوض الذى لم يذق ماء زمزم ولم يرم الجمرات مازال ساعده الأيمن يحمل وشماً " لغازية" من غوازى الغجر رآها منذ عشرين عاماً فى فرح ابن شيخ البلد فهج وراءها فى العزب والكفور بضع ليال قبل أن يرده أولاد الحلال إلى عقله وامرأته .

(مات الحاج معوض دون أن يحج بيت الله الحرام . ولم يخف الشيخ عبد الله خطيب المسجد استياءه من حكاية الوشم هذه . وقال : معوض ماكانش بيركعها وصورة الزانية على دراعه هتتحول إلى قطعة من نار جهنم يتقلب عليها وهو فى القبر . وهمس أحد الحاضرين وهو ينظر باشفاق إلى الجسد المسجى على السرير : وايه الحل يامولانا ؟

وعلى مدار ساعتين ، كانت الجثة موضوعاً للأخذ والرد قبل أن يغسلوها ويرشوها بعطر رخيص ثم يهيلوا عليها التراب ليستقر جدى فى باطن القبر عاشقاً هزمته « مياه النار » التى أزالوا بها صورة الحبيبة من على ساعده المفتول...

أرز باللبن

أرى البنت فتعجبنى وترانى البنت فأعجبها ، وهذا فقط مايجعل القاهرة محتملة : أن يهبنى الأصدقاء مفتاحا أنيقا لشقة حقيرة ، أدخلها بصحبة نهدين مغرورين ، أظل متوترا والبنت تريح رأسى على ركبتيها . تنحنى على بصدرها ثم تلقمنى الحلمة فأتلقاها ملهوفا ، وحين أهدأ أكون قد انكمشت تماما فى الحجر الأنثوى الكبير ، وتطبطب على الكف الحانية ، وتخدرنى الهدهدة اللذيذة ، وتتناهى إلى أذنى أصداء أغنية عذبة قادمة من بعيد ، ثم تدعونى الملائكة إلى وليمة أرز باللبن ..

حنان مدفوع الأجر

هذه المرة لم تكن أمى هى التى تدفع رأسى برفق تحت الصنبور . تتخلل أطراف أناملها خصلات شعرى بحنية.

ينساب شلال المياه الدافئ مختلطا برغاوى الصابون . وأخجل .. أخجل يا أمى من الولد الحلاق ومن فوطته النظيفة ، الولد الذى رأى الأتربة العالقة بشعرى تترسب فى حوض ناصع البياض .. ثم يمضى فى هدوء يدعك أذنى ويمسح على عينى برقة .

قصة

يعزف وحيـــــــــداً

سامي جعفر

تجمع العرق على جبينه بسرعة ، وثقلت أنفاسه ، تعجب فلم يكن ذلك يحدث من قبل إلاّ بعد المرة الثالثة وأحياناً الثانية .

يتمدد مفترشاً بلاط الحمام المتسخ تلسعه برودته فمازال الوقت صباحاً ، لمح نتوء عظامه أعلى فخذه .... نقص وزنه بطريقة غريبة ولم تفد محاولاته لزيادة وزنه .

قال له حاتم إن الدنيا تأكلك . لكنه رد لا. إننى أكل نفسى بشراهة.

تنبه على صوت التصفيق المنبعث من التلفزيون فى الصالة وصوت الكاسيت و فى حجرته .

(انسى الهموم ، أنسك يدوم
اللى يلوم يفضل يعانى)

عادة يترك الكاسيت مفتوحاً ويخرج للصالة ، يفتح التلفزيون لمعرفة الوقت .

رفرفة حمامة على شباك الحمام شتت انتباهه للحظة فهرب الدم منه وتخاذل .. هشها فطارت ..

غير رأيه ولم يعاود ، هزه ثم رفع ثيابه

اعتدل يشعر بالارهاق والتبلد ، تطلع إلى السماء

زرقتها لها شكل مختلف ، زاهى قريب هجم عليه شعور بالتعاسة والقرف ولاجدوى الأشياء.

أدار خرطوم المياه على آثاره ، تابعها حتى أخذتها المياه الجارية نحو فتحة البالوعة.



قصة

لحظة اكتشاف

فاطمة خير

وقفت الفتاة الصغيرة تنظر بلهفة من خلف زجاج المترو .. ذهولها الصغير يتأرجح بين قرطيها الذهبيين ، وبشارات براءتها تجرب الاندهاش.

لحظة انطلاق المترو .. نظرتُ للخلف .. خطفتُ اللحظة الكائنة استوقفها ، التقى بها ، علّى أجد الأشياء.

لحظة التقاء الاندهاش : هى / أنا

لحظة عدم الاتزان .

تتوقف اللحظة / الموقف ، الصدمة ، يوقف الأشياء: زمنى الذى مضى .. زمنى الآتى . المحصلة : الآن.

تتذكر ملامحها : شعرها المعقوص للخلف .. ورشاقتها المفرطة .. نظرة بحث عن " الخلق" فى عينيها .. ملامستها للأرض كمياه تمشى عليها .

هى الملامح نفسها رأتها يوماً لكنها وبكل قوة لاتستطيع تحديد اللحظة / المكان.

والأخرى : تحاول أن تعرف أين رأيتها ؟ .. هل رأيتها ؟ أم أننى أريد أن أراها ؟

خلقتُ اللحظة : توقُّف الزمن ..، وعَجْزَ المترو" أمام ارادتين فى لحَظة حياة . وانساب منسحبا .. حين بدت الإجابة .

فى لحظة دوران نفسى .. تبدلت الأماكن .. وتقاطعت نفسى مع نفسى .

رحل المترو..

واختفت الفتاة زائدة حيرتها

واختفت الأخرى بلا يقين

توحدت اللحظة .

واختلفت.

قصائد

ياسر شعبان

أتابع جسدى

بلا جسد
لا تعنى أبداً بلا خطيئة
تماماً ولا تعنى الغياب
الحكاية كلها مجرد وهم
يتيح فرصة نادرة
ليتابع الواحد جسده
بلا مرايا
أستطيع أن أضبط
أصابعى فى ارتعاشة مفاجئة
تنتابها كلما حاولت مسح قطرات عرقٍ عن جبينى
وأستطيع أن أحكم جفونى
على خيالات تفر
هذا التغضُن وتلك الهالات السود
حول عينين لم تغمضا
طوال ليال - تتابعان آثاراً تركتها
أجسادُ أحياءٍ دائماً يفارقون
دائماً
تفاجئنا شعرة بيضاء

أو تجعيدة تتضح عندما نضحك
«التجاعيد دائماً تتضح عندما نضحك..»
ودائماً
تلهو أجسادنا عنا
لا تنتبه لوجودنا
ولا تتشبثُ بنا
إلا عندما يهددها الغياب..!!

٩٨/١٠/٢٤

عندما نصبح جُثة

لن تفقد ظلك
لكنك ستفقد الأطياف
التى سكنتك طوال حياتك
وتصبح عارياً فجأةً ـ وتماماً
مِن الأقنعة التى صاحبتك:
حينها ـ هل سيظهر وجهُكً الأصلى؟!
وقد تحتفظ ببعض الدفء
بعض الارتجافات
بعض الرغبة
وقد يختلط الأمر
على الذين عرفوك
المنهمكين فى إزالة آثارهم عليك
بفيض دموعهم
ـ كأنهم لا يُصدقون ـ
لو تعرف ـ لو يستطيعون
لسلخوا جلدك
وتناوبوا ارتداءه
لا ـ ليس طقساً بدائياً
ولا رغبةً فى التطهر
قد تكون محاولةً بائسةً
للتشبث بزمن لن يعود
وبما تسرب مِن أرواحهم..
ستصبح جُثةً ـ بالتأكيد
ولن تفقدَ ظلك

ظلك الذى شاغلت به البنات زمناً
وأرسلته وراءهن حتى أسرتهن
ظلك الذى ملأك بالرضا
لماَ عانق ظلَ حبيبتك
رغماً عن أبويها
ظلك هذا ستتركه ـ هكذا
محبوساً فى تصلبك
وخاوياً.. خاوياً جداً
لحد التداعى على الجدران
والانسياب على الأرض
ظلك
الذى سيتداعى وينساب ويتضاءل
كلما ازداد تصلبك
والذى سيخلص لك أكثر من كل أحبائك
ولن يلجأ لغيرك
هل هو أثرٌ لوجودك الأصلى..؟!!

٩٨/١٠/٢٥

قال: سأبنى جسراً ـ بالتأكيد
وقال: لم أعد أطيق الوحدة..!!

ضبط نفسه
أخيراً ـ ضبط نفسه
يبتسم مثل أبيه لما يشرد..
وكأنه لم يستهلك ثلاثين سنة
ليؤكد: لا أشبهه فى شىء
على الإطلاق
تعليق جاهز عند أية مقارنة
وكوابيس..
جدران الحجرة مثل ضباب تكاثف ـ فجأة
أبواب ونوافذ
توهم بالبراح.. بزائر .. أو عابر سبيل
أبواب ونوافذ تفضحها لمسات أصابع مرتعشة

على حقيبتها:
مجرد خطوط غير متقنة
لأصابع مرتعشة..
أخيراً
استسلم للظل وللمرآة
وقبض على رماد الصور التى حرقها عمداً
أخيراً
أدركَ قيمة التشبث
بكل الأشياء التى تروح
مثل أبيه - يعنى:
الحياة لا تضيع هباء

١٩٩٨/١٢/١٢

*** فى العدد القادم ***

ودعاً للبياتى : عبد المنعم رمضان وعذاب الركابى/ قصائد من عبد الله البردونى/ جرّ شكَل : باب جديد/ الجزء الثانى من : «العنصرية فى أدب الأطفال العبرى» /قصيدة جديدة لمحمد عفيفى مطر.

قصة

زهرة الياسمين

منى سعفان

لا أعـرف تلك المدينة ، لا أتعـرف على مـلامـحـهـا ، بأبراجـهـا الرمـادية وضوضاء شـوارعها. وسماؤها تغلفها سـحب عـوادم السـيـارات .. أهلهـا مـتطاحنون.. الأعـصـاب مـشـدودة .. الوجـوه منهكة .. الألسنة لاعنة ، أمـا النفـوس فـمنكسـرة .. لا أعـرف هذا الزمـن يا مـــديـنتـي .. إذن عـلى أن أمضـي .. أحمل سنواتي البـعـيدة .. أعـود إليـهـا ، ألتـمس بـعض العـزاء .. أقـتنص لحظات المرح.. أخـتلس دفء الرفـقـة .. أخـتلق وهمـا يخـفي وجـه الزمـن القـبـيـح .. أناور الموت وأحلم بالعودة يوماً ، وحنين جارف يدفعني لشوارع تـغـيـرت مـلامـحـهـا وهـجـرها سـاكنوها ووجـوه سـعت لمصيـر لا أعرف عنه شيئا وأحلام مضت وزمن ولى .. عذبة هى الذكرى بقدر قـسوة الشـــوق يبكيـني والحـنين يائس ، حـزين حـزنا لانهـائيـا .. ننزف ذكرياتنا ، نستجدى بعثها ، نريدها حيـة ، فـمـتى أعـود من بلاد الغـربة وهى بلادى؟.

ومن كل ما يتـراءى لى ، من كل ما يطوف بذاكرتى ، لا يستوقفنى شئ مثل شجرة ياسمين ، شجرة بعينها أبحث عنها منذ أكثر من ثلاثين عاما ما زال عـبـقـهـا يبـعث الذكرى حيـة . بيوت بحدائق وظلال كثيفة وأشجار على جـــانبي الطـريـق وأوقـــات العصارى وعربة وحيدة للأيس كريم« جروبى » وليـال حـانيـة وأمـسـيـات الصيـف فى ضوء مـصابيح خـافـتـة تحت شجرة عجوز، ويوم الجمعة يوم الذهاب للسـينمـا وأعـيـاد الميـلاد الصاخبة وأطفال صاروا اليوم على أعتاب الشيـخوخـة ، هاجر من هاجر وافــتــرقنا ، عــالم أليف احــتـوى طفــولتى ودفئ هو الكون يتنفس بطيئاً ، عميقاً ، فـأعود أبحث عنك ياقاهرتى فى أفلام « أبيض وأسود » ، فى صـور تضـمنى أنا ورفـيـقـات الدراسة ، تلك الصـور التى اعـتـادت المدرسـة أن تأخـذها لنا كل عـام مع مـدرسـة الفصل . أذكر تلك الفـتـاة ،كانت صديقتى ،هاجرت كما هاجر الكثـيـرون . أبحث عنك يا زمـنى .. أسـأل عنك من عاشوك من جيلى أو

جيل من سبقنى ، ألمح نظرة حزن وحنين يحرك الشجن.

أين أمسيات الشتاء و« أطلال » ناجى وصوت أم كلثوم الآتى من بعيد يخلق عالما من الحلم ، فيتراءى لى ، على ضفاف النهر ، بيتا بحديقة أشجارها عجوز ..

اسقنى وأشرب على أطلاله وأرو عنى طالما الدمع روى.

من يروى زمنى وكلنا غرباء ؟ ليس للشعر مكان فى بلادى ، ليس للشعر مكان فى زمننا .. فقط حزن يملأ القلب ودمعة تريد أن تنساب وغربة تفصلنا وتحمينا فى آن واحد من التلامس مع الزمن « القبيح » ، فنعود نبحث عن صورنا القديمة وأغان أحببناها يوماً ومدينة غير تلك المدينة بأشجارها الذابلة وعبق شجرة ياسمين بعينها وأحلام ظلت على حالها أحلاما ، تتراكم كالذكرى وتتباعد فتصبح أطياف أحلام.

أعود للحى الذى ولدت فيه ، فهل ألتقى مع زمنى ؟ هل يبعث الموتى ؟ أدرك الآن فقط لماذا نؤمن بالبعث .. سنعود يوما إذن . أين عذوبة الظلال الوارفة ، ووجه أمى الطفولى ونظرة تشى بحرمان قديم ؟ كانت يتيمة ، تستعطف طفولتى ، فكيف أترك طفلتى وحيدة ؟ وودت لو قدمت لك كل الدنيا والعمر ، حملت طفولتك المحرومة لتصبح قدرى . أتوقف فى المساء أمام شجرة الياسمين .. قامتى لا تطاول الشجرة ، فأقاوم خوفى من الظلام والسحالى .. ألتقط زهرات الياسمين المتناثرة بجانب السور ، أحمل كنزى وحبا وإشفاقا ودموعا لا تتوقف أثناء الليل خوفا عليك.. أقدم لك زهورى ، أنتظر فرحة على وجهك لا تأتى أبداً .. تأخذين زهراتى بإهمال ، تضعينها على طاولة بجانبك قائلة:« -وهل نقدم الزهور ذابلة بلا فروع؟ » وتستمرين فى الشكوى لصديقتك ، جارتنا ، شكوى تتكرر كل مساء ،فأنصرف مخذولة .. مجروحة.. مشفقة لا أعرف كيف أقول أحبك .. ربما لا تعلمين أننى اعتدت أن أقدم زهورى لمن أحبهم ، فلا يفرح بها أحد وكأن الأمس يتكرر وكل شئ ينكأ الجرح القديم.

لم أكن أعرف أن « العود » قدرى وأنا فى السابعة من عمرى ، أركب دراجتى ، أقطع شوارع الحى « عائدة » للبيت الذى تركته وأنا فى الثالثة، حين انتقلنا لمنزل آخر بنفس الحى . « أعود، ذلك هو طقسى اليومى . عمارة صغيرة من ثلاثة طوابق بشارع كل بيوته تحيطها الحدائق ، أقف أمامها يشدنى حنين غامض وشوق لا أتبين كنهه ومصدره . نعم كان الشوق والحنين والعود قدرى منذ البداية . وها أنذا أقف امرأة وحيدة أمام بيت وقفت

أمامه طفلة وحيدة .. لا أتذكر معالم المكان ، فقط ممر مظلم .. كانت أمي بالخارج .. يدق جرس الباب .. أهرع لاستقبالها وورائي خادمتنا العجوز تهرول .. يصطدم رأسي بعمود بارز بالحائط ، أسقط .ما زلت أذكر طعم الدماء بفمي وجرحي الأول ما زال بجبهتي .. جرحته أمي.

كنت أعرف أنه كانت لنا جارة تكبر أمي بسنوات كثيرة ، تسكن هي وزوجها بالطابق الأول ، تعرفت عليها حين كبرت قليلا ،كانت تأتي لزيارتنا بعد انتقالنا للبيت الجديد بنفس الحي . اعتدنا أنا وأختي الكبيرة أن نناديها هي وزوجها بمامي هيلين وعمو حنا . ومنذ سنوات علمت من أمي أن عمو حنا قد توفي وأن مامي هيلين قد هاجرت لشقيقة لها بالخارج.

فكرت أنني أستطيع التسلل الآن إلى أول منزل سكنه أبي وأمي في أول عهدهم بالزواج ، أستطيع أن أدعي أنني أسأل عن مدام هيلين القاطنة بالدور الأول فتتاح لي فرصة إلقاء نظرة على البيت الذي لا أذكر منه الا ممراً مظلما وجرحي الأول ينزف وجهاز كبير للراديو ولا أعرف لذلك الحنين الجارف معنى محدداً أو سببا واضحا ولكنه عميق .. قديم..

فتح الباب .. أطل منه رجل في حوالي الخمسين من عمره ، سألته مدعية أنني جئت أسأل عن جارتنا بالدور الأول .. لا أعرف بماذا أجاب .. اختلست نظرة ، لم أتعرف على المكان .. أين الممر المظلم وجهاز الراديو الكبير؟ نعم أذكر «بابا شارو » و«ذهب الليل» ولا أذكر أكثر من ذلك .. شكرت الرجل .. نزلت أهرول .. أخشى أن يرى دموعي أحد . كان يوجد بأسفل المنزل جراج، أذكر أنني في سنوات مشيي الأولى أنا وابنه صديقة أمي الحميمة ، كنا نسقط سوياً ، فالأرض منحنية هنا وأقدامنا لم تعتد بعد المشي ، فإذا الميل أراه الآن يستدعي كل تلك المشقة التي كابدناها .. أصبحت صديقة السنين الأولى طبيبة ، هاجرت كما هاجرت كل الأسرة وصديقة أمي، رفيقة شكوى كل مساء.

بكيت في شوارع خالية وكل الأشياء تعود لتخلق عالمي البعيد .. وكل لحظة تتلبسها لحظة أخرى.. كل ليل يستدعي ليلاً آخر ..كل أمسيات الصيف تذكر بضوء مصابيح خافتة في شوارع مورقة وكل شعاع شمس يتسلل بين فروع الأشجار هو طيف لشعاع حانٍ ينساب نقيا تحت شجرة عجوز وكأن كل ما هو كائن ليس إلا ذكرى لزمن ولي والغربة تسكن بيتا قديما به ممر مظلم . يأتي مساء عيد الأم ، أخشى أن أبوح لأبي برغبتي في تقديم هدية لأمي .. أخاف

اقــتــرابى من جــرحــه .. ينـاوره .. يخفيه .. ألمحه فى نظراته الشاردة .. ألجأ لخادمتنا العجوز .. أعطيها ما أملك .. أطلب منها بإلحاح أن نشترى ما يفرح أمى.

لا أستطيع النوم .. أمضى الليل أرسم ثلاثة كروت بأسمائنا أنا وأختىّ أتسلل على أطراف أصابعى . أدخل غـــرفـــة أمى .. أضع هديتى والكروت الثلاثة .. أنسحب وأبكى إشفاقا.

- من يضع وروده فى آنية بهذا القبح؟ «قالت أمى بقسوة معلقة على هديتى . ابتسمت خجلة لأخفى جــرحى ، وددت لو ابتلعنى جــوف الأرض ، لو تلاشيت من شدة الألم . لم تحبى قط ما أقدمه يا أمى. لم أذهب يومها للمدرسة ولم تعبأ أمى. ظللت مختبئة فى سريرى ، مغمضة العينين تحت الاغطية ، أتجرع ألما يمزقنى.. فى المساء جاءت صديقتك ، كانت فى مثل سنك ولها ابنة واحدة .. ناديتنى .. داعبتنى صديقتك قائلة : « ما هذه الآنية الجميلة ، لم تقدم لى إبنتى شيئا بهذا الجمال قط والكروت التى قمت برسمها .. أنت فنانة » . أخيرا ابتسمت أمى قائلة: «لم يذكرنى أحد غيرها اليوم » . انسحبت وإشفاق يتدفق بداخلى وما زال جرحى ينزف وما زلت حائرة كيف أقترب منك... العمر يتقدم ليقودنا نحن الاثنتين للمجهول وما زلت لا أعرف.

أيها الساهر تغفو تذكر العهد وتصحو

وإذا ما التام جرح جد بالتذكار جرحُ

فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

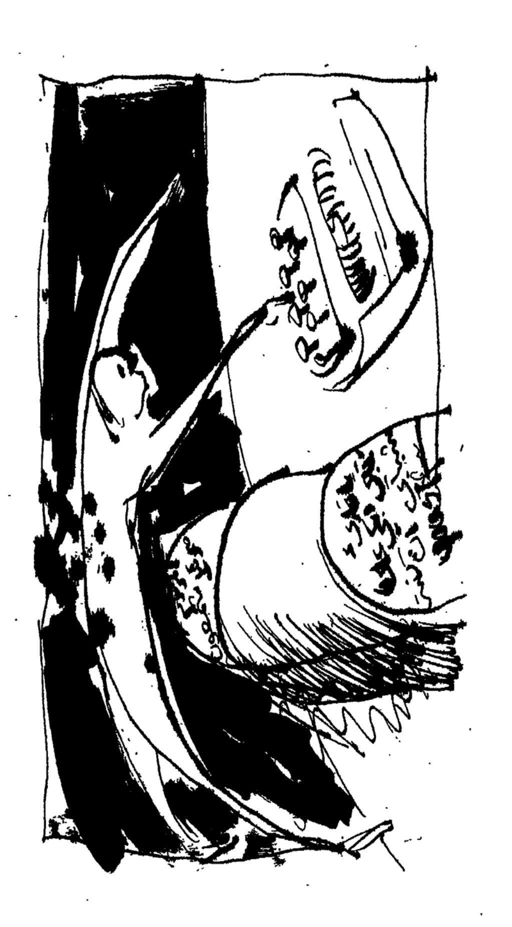
من قال إننا نستطيع أن نتخطى ألما قديما؟ من قال إننا ننسى أفراحنا الأولى؟.

هل يعرف الآخرون كيف نحن .. ننحنى على ذكرياتنا ،نبكى غياب شعاعِ شمس.. بعيد وقطرة ندى .. ونحيا انتظاراً أبدياً لما لن يعود.

«هل تذكرين ، كنت ترقصين كل الرقصات والسباحة والرياضة؟ » تقول لك صديقة طفولتك وصباك منذ أكثر من خمسين عاما. تشرد صديقتك بعيدا للحظة ، ثم تضيف بابتسامة تخفى لوعة تطل من نظرتها ». -ولكنك أيضا كنت أخيرة الدفعة عن جدارة ». تضحكان سويا ثم تصمتان . أنظر إليك يا أمى فتمزقنى نظرة الانكسار فى عينيك وراء نظارة النظر السميكة ، نفس النظرة فى صورة قديمة لك وأنت طفلة تحمل عروسة صغيرة ، لا تبتسم ، لا تنظر لشئ ، نظرة بها غياب ، ربما حزن .. وافتقاد.

وتولى الليل والليل صديق

أين هذا الليل يتراءى لى بعيداً كل ليلة .. أحمل أباجورتى الصغيرة



.. أختبئ تحت السرير ، أقرأ قصة حب أولى «غادة الكاميليا» المدفونة بقبو مجهول وأحلم بالسفر يوما لأبحث عن أثرها وأضع فوقه زهرات الكاميليا ، كنت فى الثانية عشرة من عمرى .كانت صديقتى تشفق علّى من حلمى ... هاجرت وأفترقنا وبعد سنوات بعيدة التقينا .. قرأت زمنى على وجهها .. تجاعيد على الجبهة « -مهمومة أنت يا صديقتى؟ أسألها ، فترد برقتها المعهودة »-إنها الحياة.. فلا أعلق .كانت قد تزوجت ،تحيا هناك بعيدا .. تقول لى : «تعلمين حين أزور باريس مع زوجى ، أذكر له دائما أن صديقة طفولتى كانت تحلم بالسفر لباريس فقط لتضع زهور الكاميليا على قبر مرجريت جوتيه ». أنت هناك فى مدينة الضباب وأنا هنا أحن لزى المدرسة ومرحنا الطفولى وحلمى القديم وليالى الفريد دوموسيه قرأناها معاً ودموع تنساب حين سماعى الموسيقى فتتعمدين الجلوس بعيدا حتى لا تحرجينى . يوماً سألتنى وكنا نستمع لسوناتا ضوء القمر «لماذا تبكيك الموسيقى؟ لم أجد جوابا .. لكن تبكينى العذوبة والجمال وحزن تلقانى يوم ولدت وغربة أعمق من كل ما يحيط بى وحنين غامض لشئ قديم .. لأزمنة لم أعشها.

كان حلم الأربعينيات يداعب خيال طفولتى . سحر كان يحتضر فى حى كان قد ولى زمنه ولكنه ما زال يحتفظ بشئ من العهد القديم ، بيوت بحدائق ومنازل هجرها أهلها بعد الثورة ، أقف أمامها بدراجتى وأحلم بأهل هجروا ورحلوا ولا أعرف لتلك الغربة وذلك الافتقاد مغزى أو بداية ، ربما كانت حكايات أمى أو تنهدات جدى.

« لن أتناول طعامى حسب هذا التوقيت ، أنتظركم بنفس الميعاد »، يقول جدى رافضا أن يضبط ساعة الحائط على التوقيت الصيفى .كان هذا التوقيت يعنى بالنسبة إليه أن زمنه قد ولى وأنه يحيا زمناً يكرهه .كنت أحبه ولا أخشاه كما تخشاه أمى .. رجل نشيط .. أبيض الوجه .. ممشوق القوام .. عسكرى النشأة.

ما زلت أذكر ذلك الصيف حين أتى لزيارتنا «ببلد العيد» وصوت فيروز وطرق جبلية وأنا وأبى نذهب للقائه ببلدة ضهور الشوير».. وبيروت الستينات تسهر ، تزف عروسا كل ليلة ، تعبئ الكأس بالعرق الزحلاوى ، تغنى أمام طولاتها الحاشدة وفى الصباح لا تكل من العمل .عجيب هذا الشعب ، عاشق حتى الثمالة .. يحب فيهيم ، يغنى فتطرب له الدنيا .. ولكن هل عشق الموت يوما كعشقه للحياة ؟ هل أحزانه قديمة كناى الوادى فى حداده الأبدى ؟ لا أعرف . بيروت

قبل الجرح ، تلك الفرحة وسط محيط من الالم ، هل تعود ؟ سنعود «تشدو » جـارة الـوادى» و«زهرة المدائن» تستدعى صوت عبد الحليم الباكى وشعر الابنودى وبلدنا على الترعة بتغسل شعرها .. وظلال حزن واحد ليوم اغتال كونا ذهبيا ،عمرا ذهبيا وكل أمسيات الصيف وشمس الشتاء الغاربة داعبت جفون الأطفال وعذوبة لن تعود ، الستينات .. مات جدى بنفس العام ١٩٦٧.

ما زلت أذكر بيتك الريفى الكبير ..كنا أحيانا نمضى أجازة نصف العام معك.. هناك .. والجرامفون العجوز فى غرفة دائما مغلقة ، لا يستخدمها أحد .. أعبث بالاسطوانات القديمة ، أستمع لموسيقى «التانجو» والفالس وأغانى لأصوات لا أتبينها وأبى يبحث عنى فى كل مكان وحين يجدنى يبدأ فى مشاركتى، يضع اسطوانة ، يأتى صوت عبد الوهاب يا دنيا يا غرامى .. ينصت أبى ساهماً .. بعيداً .. فى مكان آخر .. ربما زمن آخر .. أداعبه .. أحاول لفت نظره ، فيقول بابتسامة بها كل شجن العمر -عبد الوهاب شبابى . أنظر لشعيراته البيضاء ، كنت فى العاشرة وأبى فى الخمسين من عمره .. وددت لو ألقيت بنفسى على صدره لأبكى ، لم نكن نعبر عن مشاعرنا بالتلامس أو الكلمات فقط شعور عميق ينساب بيننا . قليلا ما كان يتحدث عن نفسه ، وحين كان يفعل كنت أستزيده » . لم ترى الجيزة أيام الثلاثينيات ، أيام التلمذة ..كانت حقولا مترامية وحدائق وبعض القصور على النيل وترامواى يصل بنا لجامعة فؤاد الأول. هل تعرفين لماذا سميت العتبة بالعتبة الخضراء لأنها كانت وارفة ، عامرة بالحدائق يقولها وحنين بداخله تشى به نظرة سافرة للقاء لحظة رحلت منذ زمن بعيد.

أحن إليك يا أبى فيتراءى لى صبى بطربوش على محطة أحد قطارات الأقاليم ، صبى صغير ذاهب لمدارس «البندر» ، يحمل بين ضلوعه حقوله الواسعة ولوعة فراق أمه وشجرة عجوزا على شاطئ النهر جلس تحت ظلالها يوما يقرأ ويحلم أن يتسع النهر بحرا ليحمله لمدينة النور باريس.

يصير الفتى رجلا ، يقف أمام مبنى جامعة السربون العتيق ، يحتسى القهوة بالميدان الصغير المواجه للجامعة . باريس الاربعينيات ، آه ! تلك المدينة التى يسكنها كل الحلم ، أتأملها فى صور «أبيض وأسود» كفتوجرافيا ذلك الزمان .. أبى نحيل وبجانبه صديقه الحميم ، خريج دار العلوم ورفيق البعثة . أنتما بالقبعة يا أبى أضحك إشفاقا .. لا تبدو لى وسيما بالقبعة

يا أبى .. ملامحك بها من طمى النيل وجميزتك العجوز ولكنى أحن لباريس تلك التى لا أعرفها .. بحثت عنها حين سافرت بعد أكثر من خمسين عاماً من سفرك .. ذهبت حيث ذهبت أنت ولكنى لم أجد رجالا بقبعات يا أبى . أخذت أجوب المكتبات ، أجمع صورا لباريس أبى« أبيض وأسود » .. ولكنى نسيت حلمى القديم ، غادة الكاميليا المدفونة بقبر مجهول .. باريس الاربعينيات ،مكان لن يعود ، لحظة سافرت للقائها ولم أفلح وكم من اللحظات نحن إليها ، نقترب وإذا بها مفارقة ، بعيدة . ويظل الشوق شوقا واللقاء فراقا متجدداً والعمر رحلة لاصطياد الأوهام . ألا يتوقف ذلك الفراق ؟ هل من هجر يعود ؟ وماذا عن الحاضر ؟ إنه الغياب ولحظة تسقط فى هاوية العدم وكل ما أملكه هو صور وأوراق صفراء متآكلة الحواف كعمر مضى .. لن أتحمل عتابك يا أبى ، فتلك هى أوراق ملزمة لآخر كتبك ، لم يمهلك المرض لمراجعتها، ظللت أبحث عنها أكثر من عشرين عاما لدى دور النشر، لم أجد إلا جزءاً من عملك الأخير ، ترك مهملا ، سيئ الطباعة ، مليئا بالأخطاء ، والفراغات تحتل أماكن التعبيرات الأجنبية . ألم يصرخ بداخلى . نعم أخيرا التقى بك أمام أوراقك ولكن كيف لهذا العمل أن يرى النور ؟ تركت الملزمة بدرج بمكتبى ،وحيدة ،كما تركتك وحيدا فى ظلمة الغرفة وأنت فى انكسار المرض الأخير ..كنت تبكى فى صمت حين أزورك .. كنت جائعا مهملاً وحزيناً.

أين جميزتك العجوز ومواويل زمن ولى وأساطير عائلتك الريفية ونايك الحزين ، ونزهاتنا الصامتة ومداعبات جدى الذى لا أتذكره .. «كان رجلا ريفيا لماحا، ساخرا ، حاضر البديهة ، هكذا تقول أمى ، مات بأرض الحجاز وأنا فى الثانية من عمرى».

يختفى شعاع الشمس والحقول الواسعة والوادى وحنينك لقاهرة الثلاثينيات وحلم الصبى تاركاً القرية لمدارس « البندر » إلى جامعة فؤاد الأول وأخيرا باريس لينتهى به المطاف بقبر موحش عند سفح الجبل .. يتلاشى العالم ، تبتلعه ظلمة القبر، فأحملك بداخلى يا أبى وأمضى..

وإذا الدنيا كما نعرفها
وإذا الأحباب كل فى طريق

رسالة كوبنهاجن

أم كلثوم فى بيت هاملت

حلمى سالم

كانت أياما من المتعة الصافية .هكذا يمكن أن أوجز وصف الرحلة إلى كوبنهاجن فى الشهر الماضى (سبتمبر١٩٩٩).

كان تجمع السنونو ، الذى يشرف عليه الشاعر العراقى المغترب منعم الفقير (والذى يعنى بالتقريب بين الثقافة الدانماركية ،والاسكندنافية بعامة ، وبين الثقافة العربية) قد دعا وفداً مصرياً- ضمن حضور عربى طيب- إلى مهرجان «أيام الثقافة العربية الدانماركية) ». وهو المهرجان الثالث الذى يقيمه «السنونو» ، بعد «مؤتمر المرأة العربية» فى السنة قبل الفائتة ، و«أيام الثقافة المصرية» فى السنة الفائتة . وقد شارك فى المهرجانين السابقين مصريون عديديون ، منهم : د. عبد القادر القط ، فاروق شوشة إدوار الخراط حسن طلب ،فاطمة قنديل . وغيرهم.

ضم الوفد المصرى هذا العام : الكاتب الروائى صبرى موسى(صاحب «فساد الأمكنة» و«حادث النصف متر» و«السيد من حقل السبانخ» ، وتختاً سباعيا من «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» يقوده د. سعيد هيكل عميد المعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون ، وكاتب هذه السطور.

مفاجاة الوفد المصرى كانت صبرى موسى نفسه : هذا الكاتب المتواضع ، الذى فاز هذا العام بالجائزة المستحدثة لأول مرة باسم «جائزة الابداع» -أو التفوق- وتقع بين« التشجيعية» و«التقديرية» وكأنها جاءته كنوع من اعتذار الدولة والحياة الأدبية عن تجاهلهما له سنوات وسنوات.

كان صبرى موسى اكتشافا مبهجا لي: إذ وجدته طيب القلب ، واسع الصدر، لا يحمل ضغينة ولا شعوراً بالظلم، ويعرف أن الحقيقى هو ما يمكث

فى الأرض ، أما الزبد فيذهب جفاء.

حدثته عن اعتقادى بأن« فساد الأمكنة » و« السيد من حقل السبانخ » عملان تجديديان رائدان، وحدثنى عن المعاناة التى عاشها هو وجيله لكى يكون لهما موضع قدم فى مناخ كان نجومه الساطعون كباراً من أمثال طه حسين والعقاد ، ثم نجيب محفوظ ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى . وحدثنا عن الفترة التى قضاها فى بغداد ، مسئولا عن مكتب « روزاليوسف » بها، أواخر السبعينيات، حينما بدأ يتضح أن السلطات العراقية تهدف إلى تصفية البلاد من « التقدميين » ،وعن الجهد الذى بذله – مع غالب هلسا– فى تهريب العديد من « الشيوعيين » العراقيين إلى خارج الحدود العراقية ،حتى لا يتعرضوا لبطش « البعث ».

***

شارك فى « أيام الثقافة العربية الدنماركية » مبدعون عرب كثيرون ، منهم :

الشاعر اللبنانى عبده وازن ، صاحب دوواوين : « الغابة المقفلة » و« العين والهواء » و«سببب آخر لليل» و«حديقة الحواس » الذى صادرته سلطات الأمن العام اللبنانى عام ١٩٩٣ «لما يتضمنه من وصف للعملية الجنسية بشكل فاضح وإباحى».

وقد ألقى عبده قصائد قصيرة جميلة من ديوانه الأخير « أبواب الليل » ، يقول فى واحدة منها: « من كثرة ما حدقت / أبصرت زهرةً /من كثرة ما رفعت يديها/ خالجتها غيمة / من كثرة ما صمتت / حل عليها ملاك ».

ووازن صاحب كتاب هام هو «شعر الحلاج » : إعداد ودراسة . والحلاج هو المتصوف الاسلامى الشهير والشهيد (بالراء والدال) . ويعدّ عبده دراسة مقارنة أخرى بين رابعة العدوية وبين شاعر متصوف أسبانى (لا أذكر اسمه الآن) . وإذا عرفنا أن عبده وازن هو، من الزاوية الدينية ، مسيحى مارونى ، تأكدنا أن الثقافة العربية هى حضارة شاملة ، بصرف النظر عن منابعها الدينية المختلفة ، وأن هذا الشاعر الهادئ الصموت يجسد نموذجا لوحدة المعرفة الأصيلة.

وقد ظل عبده وازن يسأل الدانماركيين شعراء ومترجمين من زملائنا فى المهرجان عن متحف أو بيت الفيلسوف كيركجارد ، الذى يعتبره عبده أباه

الروحى ،حتى أنه أهدى إليه القصائد الجميلة التى ألقاها. ولم يسترح إلا حينما دلّوه – بعد عناء –على بيته ، فاضطر الوفد العربى كله إلى المرور على بيت كيركجارد –فى الثانية بعد منتصف الليل– من أجل خاطر العاشق المتيّم.

حسن داود ، الروائى اللبنانى ، صاحب «بناية ماتيلد » (التى صدرت لها طبعة مصرية فى العام الماضى عن سلسلة « آفاق الكتابة »)و« أيام زائدة » و«سنة الأوتوماتيك» و« غناء البطريق» ، التى قرأ مقطعا منها ضمن فعاليات المهرجان. داود: خفة الظل التى وجدت نفسها متورطة فى حوار مع منصور راجح الكاتب اليمنى الشاب ، المقيم فى النرويج كلاجئ سياسى حول طبيعة اغتيال مهدى عامل وحسين مروة . داود ، الذى كان صديقا شخصيا لعامل ومروة ورفيقا لهما فى الحزب الشيوعى اللبنانى يرَى أن موتهما كان مصادفة وخطأ ، فلم يكونا المقصودين ، وراجح يرى أن القول بموتهما صدفة أو خطأ هو تقليل من قيمتهما وتبرئة لقاتليهما ، سواء كان القتلة أنظمة أو جماعات متطرفة . داود : الذى حكى لنا بينما يتهادى صوت أم كلثوم أثناء العشاء (فى المطعم اليونانى الذى حجزه لنا منعم الفقير ، والذى يملكه مصرى من طنطا ، ويعاونه فيه كردى من العراق) أن الغرام الأول فى حياته ، منذ ربع قرن، قد قام على أكتاف «سيرة الحب» وكلماتها وطبعا« صاع الحب ضاع» مثل كل حب أول .

صمويل شمعون : العراقى المسيحى ، الذى يعتبر نفسه أشوريا فى المقام الأول ،حتى أنه أنشأ منذ سنوات –بمساعدة زوجته الانجليزية مارجريت أوبانك– مجلة «بانيبال» بالانجليزية بهدف تعريف القارئ الانجليزى –والغربى عامة– على الأدب العربى . وعندما تصفحت الاعداد التى أعطاها لى وجدت جهدا فرديا جبارا ومبادرة قيمة تستحق التأييد والمساندة من البلدان العربية ، مؤسسات وأفراداً.

ولأنه أشورى ، وعاش فى باريس ولندن سنوات طويلة –صعلوكا أحيانا وملكا أحيانا وطفلا فى كل حين – فهو لا يكف عن نقد الأنظمة والشعوب العربية ، ويرى أن المهاجرين العرب يحملون تخلفهم إلى البلاد الغربية التى يهاجرون إليها. وقد أطلقنا –هو وأنا– تعبير «الدنماركيين الجدد» على المهاجرين العرب والشرقيين الذين يملأون شوارع كوبنهاجن : نساء

محجبات (وأولادهن محجبات) بجوار فتيات كوبنهاجن الراكبات دراجاتهن ، بالصدر المتحرر من شدّادته ، وبالشورت . وكان حنقه الأشوري يصل إلى ذروته كلما مررنا على محل لبيع اللحوم مكتوب عليه «مجزرة الدعوة الاسلامية– ذبح حلال بيد الحاج محمد شعيب»!.

إلى جانب هؤلاء كان هناك : الناقد سمير اليوسف ،الفلسطيني المقيم بلندن ، الذى لخص بمرارة كوميديا الأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة ،حينما رد علي سؤالى «لماذا لم تزر القاهرة ؟ » قائلا :«أنت تعرف أن باسبورى فلسطيني ، وأنني ما زلت عربيا . وحينما أحصل على الباسبور الانجليزى وأصير أجنبيا سأدخل القاهرة والجزائر والكويت بكل سهولة».

وكان هناك : عزت الغزاوى من فلسطين (رئيس اتحاد الكتاب) الذى صاح حينما غنت «فرقة أم كلثوم» أغنية «قوللى عملك إيه قلبى» لعبد الوهاب : عمار يا مصر .كما كان على رأس وفد حقوق الإنسان الذى استقبل الكاتب اليمنى منصور راجح عند خروجه من السجن بعد خمسة عشر عاما من الاعتقال فى صنعاء ، وساعد على ذهابه إلى النرويج منذ عام ونصف لاجئا سياسيا ،حيث منحوه بيتاً وراتباً ، لتصبح الصورة هكذا : بلاد العرب تعتقل أبناءها، وبلاد الغرب هى التى تحررهم وتعالجهم وتأويهم.

وكان هناك : وليد الكبيسى ، الكاتب والمترجم العراقى المقيم بالنرويج ، ومسئول السنونو فى أوسلو . ربيعة ريحان الكاتبة المغربية . سمر رسلان من دمشق (هل هى روائية أم شاعرة أم مفكرة ؟ لا أعرف) . ومنصور راجح من اليمن.

ومن الدانمارك والنرويج شبارك كل من : ماريانا لارسن ، نينا مالينوسكى ، كلاوس بوندابياو، ارلنك كتلسن ، نيلس هاو ،ماى برت فيلومسن، أولجا جاناس ،ميتا تينا بغوون، ديتا ستينبللا.

أعطتنى ماريانالارسن صورة من قصائد لها ترجمها إلى العربية الشاعر الصديق علاء عبد الهادى . تقول فى قصيدة «رسالة» : «يرسل مكتب العالم الخطابات خارجًا/ إلى كل ربات البيوت فى المقاطعة / لقد حصلت على واحد أيضا/ وعندما قشرت الورقة فقط / بسكين فاكهة/ ألم أكتشف أن كل كلمة خرجت /كان ينقصها غموض تفاحة ؟ ألم أفهم شيئاً؟ ».

***

فى الطريق إلى المنطقة التى يقع فيها القصر الملكى القديم (المشهور باسم قلعة هاملت) مررنا على مقاطعة لويزيانا التى عقدت فيها اجتماعات «جماعة كونبهاجن» للسلام ، وأصررت على التوقف عند المكان الذى نظم فيه لطفى الخولى مبادرته التاريخية. أما قلعة هاملت فقد شدتنا جميعا ، ورحنا فيها نستدعى شكسبير ، ونبحث عن الشرفة التى كان شبح أبيه يظهر له منها ، والمكان الذى غرقت فيه أوفيليا، والبهو الذى كان يقطعه وهو يتمتم: أكون أو لا أكون!.

أثناء زيارتنا لمبنى البرلمان الدانمركى ، دار حوار هام مع النائب البرلمانى هو لجاجرابسن- عن الحزب الاشتراكى الديمقراطى الحاكم . وقد تحدث بصراحة وبساطة . سألناه عن الفرق بين الاشتراكية التى ينتهجها الحزب الحاكم وبين الاشتراكية التى نعرفها عند ماركس ولينين؟ .فأجاب أن كلتيهما تهدفان إلى التقدم ، لكننا لا نؤمن بأن يتم ذلك من خلال «الثورة» بل من خلال«التطور». وحين تحدث عن ضرورة تحسين الصورة المشوهة للعرب عند الغرب ، سألناه: من هو السبب فى هذه الصورة المشوهة ؟ أجاب : جزء كبير من ذلك يرجع إلى الغرب وإعلامه ، فالغرب فى حاجة إلى عدو جديد- بعد سقوط الاتحاد السوفيتى والكتلة الشرقية- يبرر به الاستنفار والغزو وإنتاج السلاح وتجريبه وبيعه . وأضاف : لكن اسمحوا لى بالقول إن العرب أنفسهم يساهمون فى خلق هذه الصورة المشوهة ، باستبداد بعض الأنظمة ، وبتفاقم التطرف الدينى . وسألناه عن تدخل الدين فى الدولة ،فأجاب بأن الدستور الدانماركى يفصل بين الدين والعمل السياسى ، وأن الحزب الحاكم -وكل حزب- يضم بين صفوفه مسيحيين ويهودا ومسلمين وبوذيين .هنا قلت فى نفسى : إن لديهم التطبيق السليم للشعار المصرى العظيم ، الذى اخترعته ثورة ١٩ : الدين لله والوطن للجميع.

***

تمتعنا بتخت «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» خمس مرات : الأولى فى حفل استقبال اتحاد الكتاب الدانماركيين ، والثانية فى حفل استقبال السفارة المصرية (التى استقبلنا فى المطار السكرتير الأول بها أشرف سلامة ، وألقى السفير المصرى د. محمد شعبان كلمة ترحيب مشيدة بالتفاعل الثقافى المصرى الدانماركى، كما حضر الأمسيات الأساسية) ، والثالثة

والرابعة في الأمسيتين الثقافيتين الأساسيتين ، والخامسة في المتحف الحديث على هامش الندوة الفكرية المشتركة بعنوان «العرب والدانمارك» : ماذا نعرف عن بعضنا البعض».

كشفت لي هذه المرات الخمس ثلاث مفاجآت: الأولى هي عازف «الرق» هشام العربي ، والثانية هي عازف القانون جمال عبد المنعم ، والثالثة هي المغني الشاب وائل سامي . لقد منح هؤلاء المبدعون الثلاثة للحاضرين في كل لقاء بهجة حقيقية ومسرة دافئة.

***

«مكتبة المغتربين» تقع في ضاحية من ضواحي كوبنهاجن ، مهمتها تغذية المكتبات المحلية في المقاطعات المختلفة بالكتب التي تصدر في الشرق والغرب ، بهدف وصل المغتربين من كل جنسية بثقافتهم الوطنية . قالت لنا السيدة مي شلبي المستشارة اللبنانية للمكتبة إن المكتبة بها- حتى الآن - عشرين ألف كتاب عربي . ووجدنا عدداً لا بأس به من إصدارات دار «شرقيات» المصرية (كان من بينها ديواني «فقه اللذة») كماوجدنا « ألف ليلة وليلة» في أكثر من طبعة!.

***

أما الجهد الذي بذله منعم الفقير ، صاحب «بعيدا عنهم» و«المختلف» و « أثر على ماء» و«حواس خاسرة» - وزملاؤه وزميلاته من اتحاد الكتاب الدانمركيين -من أجل إنجاح هذا اللقاء الخصب ، فهو الجهد الذي يستحق كل تقدير وامتنان .فقد كان الفقير لا ينام ، ولا يكف عن ترتيب كل أمر وحل كل مشكلة طارئة ،على الرغم من أنه يحمل على كتفيه تراجيديا كونه عراقيا ، ويصرخ :

«رأيت أن البعد رؤيا والقرب رؤية
رأيت أن البعد بصيرة القرب
رأيت أن البعد أمنية ،القرب التعذر
رأيت أن البعد بعد بما يبعد ، والقرب قرب بما لا يقرب
رأيت أن القرب تواضع والبعد تعال
رأيت أن من البعد يعرف القرب
رأيت أن البعد تنزيه القرب من القرب
البعد معنى القرب».

بأكاذيب سوداء كثيرة: رهان وحضور

السيد رشاد

في البداية يفاجئنا الشاعر باهداء رقيق ، دال ، إلى مرجعيته الانسانية « أمي وأبي » وكذلك « الاصدقاء الذين رأوا كلماتي قبل أن تمشي على الأرض» لنواجه منذ البداية بشاعر .. له خصوصيته .. التي يعتز بالبحث عن تأكيدها . وأن شعره « هو » معادلة الموضوعي ذاته . لكسر عزلته في اشتباكه مع ذلك العالم الذي لا يخلو- رغم هذا -من « أصدقاء » هم شهود العيان على رؤيته . وهم فاعلون . يرون تجربته منذ ولادتها ،حتى تكتمل كائنا حيا . متفردا ، من حقه أن يطرح أسئلته ورؤيته على هذا العالم « الشعر » لنعلن بدورنا -كمتلقين- استعدادنا للغوص بمتعة وحذر .. في ديوان جديد ، متميز ، في كل شئ.

التكثيف من أبرز ظواهر- بأكاذيب سوداء كثيرة*- إذ تبدو تجلياته كمركز يدور حوله المعترك الشعري الذي تمكن الشاعر من بلورته في محاور إبداعية متكاملة . طفت بالنص الشعري بعيدا عن الكثير من المزالق ، وحفزته ،على إنتاج طاقة إبداعية ترفض تكريس ما هو قائم فعلا على جميع المستويات ، وتستشرف نصا ينتمي خلاله « صاحبه » إلى ظروفه خاصة وتراثه العربي كإطار عام ويتضمن كذلك ضمن سياقه أحدث ما أنتجه منجز الغرب الثقافي ليخرج لنا عزمي عبد الوهاب من ذلك كله بنصه الخاص.

يقول الشاعر : «حين أرفع إبهامي ، تأييدا لكلام لم أسمعه،

فالعالم أضيق من حذاء ، وأكثر برودة من عين ديكتاتور زجاجية.

وكلنا نكذب ، منذ أن دحرجتنا طفولتنا».

إنه ذلك العالم الذي جسدته رؤية شعرية حافلة بالخصوصية ، والتكثيف .. لواقع انقلبت فيه كل المعايير والأوضاع وتسابق الجميع

* بأكاذيب سوداء كثيرة : عزمي عبد الوهاب . كتابات جديدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

على حشد الأكاذيب في بؤرته ، لتختل موازين الحقيقة تماما في دوائر واقعه المفرغة.. في ظل حالة الإصرار القاتلة على تكرار الاكاذيب وتوالدها من رغم الزمان والمكان. في منظومة شديدة السواد تبدأ منذ« دحرجة الطفولة » ولقد أحسن الشاعر باختيار المقطع السابق كإشارة معبرة ودالة في قلب الغلاف الأخير لديوانه ،حيث جاءت إطاراً شديد الايحاء والكشف لصورة حياتنا المعاصرة الحاشدة بالأكاذيب بكل ألوانها وتجلياتها بدءا من قاع القارورة الزجاجية التي تعكس كل ألوان الطيف ل« الحياتي والمعاش » وحتى الحافة التي أغلقت نافذة بوحها.. بأكاذيب مكررة .. ممرورة ولم يبق سوى بحث الشاعر والشعر عن لهيب الحقيقة ليشعل به ثورة التمرد ضد هذه الأوضاع المعكوسة.

وعزمي عبد الوهاب في اشتباكه مع منمنمات اليومي والمعاش بكل تفاصيله الدقيقة يقدم لنا نوعا من الإدراك بعيدا كل البعد عن الانحسار في فضاء الأنا وذلك من خلال طرح مقتحم في شاعرية« قلقة » تسعى دائما للحركة نحو انداياح أوسع وأعلى .. على مستوى الأبعاد الثلاثة : البناء والتشكيل والرؤية . ومن ثم تقدم لنا هذا النص الشعري التي تتيح فضاءاته الوسيعة ، التمدد بين الفيزيقي والميتافيزيقي والمرئي وما وراء الرؤية . والأهم النمو « أفقيا .. ورأسيا ».. في المسافة بينهما .

صديقي الذي يعلق شهادة « الحقوق » .على حائط واحد. بجوار شهادة « السجل التجاري »

في محل البقوليات الذي يمتلكه

لا تبتئس . سأحفظ نصف قلبي

في ثلاجتك المليئة بالخضار ،

وبالرفاق المهاجرين إلى الخليج

حتى لا نسقط « أنا وأنت » أمام أحذية ، دهستها أرصفة القاهرة

والمكيفات ، والكراسي التي تدور حول نفسها.

بسلة كبيرة ملأناها ، بأكاذيب سوداء كثيرة ».

إنه استمرار لذلك الوعي الشعري الخلاق الذي يرصد طوفان الأكاذيب واختلال القيم حتى أن الأشياء التي تتكرر « الأكاذيب » قتلتني والاشياء التي ترحل « القيم والمعايير » قتلتك.

لقد نجح الشاعر في نفي احتمالية التوقع تماما.. وهي تقنية تمنح لشعره حيويته وفجاءة الولوج إلى عالمية المغموس في أكاذيب الحياة الصغيرة نفسها في كل لحظة لتصبح في النهاية نوعا من الكذب الكبير الذي يفقد الإنسان فيه حميمية التوازن مع نفسه ويحطم جسور التواصل مع الآخرين وهو ما صاغه الشاعر في رؤية متكاملة تستقدم نوعا من الادراك والوعي

لرموز تكرارية تقاوم أكاذيب العالم بكينونة الذات وذلك على الرغم من محاولات الآخرين اقتحام الذات فى عزلتها ونجاح البعض فى هذا الاقتحام.

« اسمى الحقيقى.
عزمى أحمد عبد الوهاب
ربما حمل هذا الاسم غيرى
فمنذ كنت فكرة شريرة
فى ذهنى رجل وإمرأة
وأنا ألح عليهما
ألا يدخلانى فى التجربة
وأدخلانى
تسعة وعشرون شتاء
والفكرة تسعى
على ساقين هزيلتين
ما بين كفى «ماركس» وصخر «كامى»
فهل كنت سببا فى إفساد العلاقة
بينى وبين السماء؟
صدقونى
فقط كنت أكذب عند سؤال أبى
اتحفظ سورة هود؟ ».

وتشكل السخرية ملمحا واضحا فى شعر عزمى عبد الوهاب .فالجميع يستحق السخرية والتهكم ..وهى أنسب الأسواط فى عصرنا هذا الذى يجلد به الشاعر وعينا ، لكى يفيق من غفوته.

تستذكرين فجأة
أناك صرت زوجة
وبأداء مسرحى
تتحدثين عن ألم الولادة
وكيف أعد الزوج حساءك بنفسه
صديقى الذى يعلق شهادة الحقوق
أنت لا يعنيك كامى ولا حتى «كافكا»
ولا أنا فليس أحدهما على الأقل
زوجا لخالتى».

والنص الشعرى لدى عزمى عبد الوهاب يستخدم المونولوج الأحادى الصامت الذى تظهره قوة الشاعر فى الخطاب الآمر والناهى فيما يشبه الدوائر المتداخلة التى تتولد عنها احداثيات دلالية بما تحمله من نتوءات وانحناءات لتجريد إنسان عادى «وشاعر غير عادى» امتدت به تعرجات المنحنى الإيحائى فصنعت ترددات شعرية مختلفة فى سياق التنبوء بتحولات المنحنى الذى يصل إلى أعلى نقطة فيه حينما يقول الشاعر

إنها تمطر
ولابد لى
أن أخرج من هذا الجحر اللعين
لأرى العالم

قد تبدو بعض كائنات تجربة «عزمى عبد الوهاب» الشعرية ذات وجود مستقل «عن الذات» حيث تنجم عما يراه الشاعر نتيجة لحالته النفسية ومعتقداته ورؤيته القيمية . خاصة أن عزمى عبد الوهاب لا يستخدم «ثيمة بعينها» فى تحولات «المنطور» أو الطريقة التى ينظر بها الشاعر إلى مفردات العالم من

حوله » ذلك المنظور الذى يتغير ويتبدل بطريقة أقرب إلى« العبثية » وفى المقابل . يفسر الشاعر « هذه التحولات والتغيرات فى« المنظور » بإرجاعها إلى انبعاثات ما.. ناجمة عن « حافز ما » أو ترمى إلى « هدف ما » فلا يوجد تحول« اعتباطى » أو لا يمكن تفسيره ،فكل شى له وظيفة ما حتى لو كانت عبثية . وسواء كانت هذه الدوافع قصدية متعمدة .. أو فى اللاوعى

رأيته
ينسل من غابة الخراف المتفحمة
تبعته
خطوة واحدة وأحاذيه
فاقبض على كتفه اليمنى
كى أفاجئ وجهه
.....
الألبوم
الذى كدسته
بكائنات متسخة
ما عادت تثقل
رئتيك الصغيرتين

ولان عزمى عبد الوهاب على المستويين الإنسانى والإبداعى « كائن قلق » يرفض التابوهات والقوانين اليقينية ، فإن طفل روحه « الشعر » ليس مجرد « كيان » متعدد الدرجات والآفاق والرؤى -حتى بمعناها الشامل -فقط لكنه « كائن » حى نابض فاعل، يملك شقاوة الطرح ، و« نبل الجرأة فى آن، ويطرح على المتلقى « الكون » أسئلته ، قلقه، تعطشه الدائم إلى النفاذ ببصيرة الشعر إلى عمق الأشياء.

إن عوالم كثيرة تتقاطع فى هذا الديوان . مشكلة زخمة المكدس بالثراء بيد أن عالمه اللغوى يتوازى مع تفجيرات الدلالة .. الزمنية مما يشى بقدرة « عزمى عبد الوهاب » على توظيف الفضاء الزمنى الذى يلعب دوراً رئيسيا فى خلق دلالاته من خلال أنساق لغوية رشيقة وفاعلة باستخدام المثيرات الزمنية بأبعادها الثلاثة « الماضى -الحاضر - القادم) فهو فى استخدام الزمن الماضى يخصب تجربته الشعرية بكل ما فى تلافيف ذاكرة الماضى من محاور ارتكاز ونقاط تواز وتقاطع وإطارات رقمية يقول عزمى عبد الوهاب:

فى ١٠/ ١٢/ ٩٤
أشعل شمعة واحدة
دون اشتياق
لغفاء اصابعك الطويلة
فى شعرى
لا أحب طفلتك الميتة
لانها لوثت
بيتى الذى احتفظت على بابه
ببقايا رعشتى الدافئة

ورغم اتهام الفضاء الزمنى الذى يستمد مرجعيته من الذاكرة بترك بصماته السلبية على الخطاب الشعرى إلا أن الشاعر تمكن باقتدار

من تجاوز «استاتيكية الماضى الجامد» إلى ديناميكية الماضى المتحرك الممتد الفاعل فى النص الشعرى» ..حيث انصهر الماضى مع الحاضر فى بوتقه التوهج الشعرى.

تلك المرأة
أطعمت نهديها للاسماك
فى الرابع عشر من أكتوبر ٧٣
لما عرفت
ان شعر زوجها
الذى كانت تمشطه بانفاسها
ستحضنه الصحراء للأبد

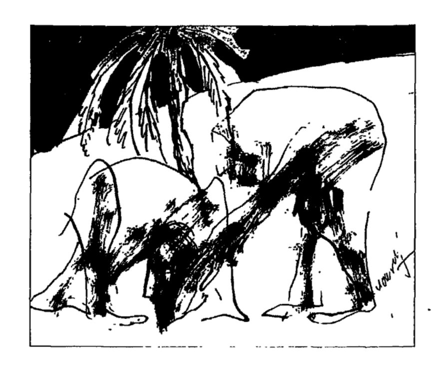
ولقد مكن وعى الشاعر بوظيفة الفضاء الزمنى فى النص من جعل الزمن محور ارتكاز نصى، يتحرك فى حركة دائرية داخل النص ليجسم المستوى الدلالى، ويواجه تقاطعا زمنيا فى ثنائية تخلق امتدادا طبيعيا بين مدارات الأزمنة الثلاثة..

قالت لى، جئت متاخرا، بعد تجربتين فاشلتين مع الموت، ونوط عسكرى، وجسد تركته، فى سراويل الرجال.

والشاعر بتقسيمة الديوان إلى جزءين هو فى الواقع يغرس فى وعى المتلقى صورتين متقابلتين تفسران التحولات الزمانية المكانية وعلى مستوى الرؤية فى توظيف متميز يؤكد معنى« التحول والصيرورة، فجماليات الكون تحولت إلى ثوابت معتمة هى فى واقعها «انعكاس لألم الشاعر المحاط بسلسلة من الأكاذيب تتضاعف حلقاتها على امتداد تجربته منذ الميلاد وحتى اللحظة الراهنة . أسفر عن خلق معادل موضوعى بين «ما كان عليه» و« ما أصبح فيه» يشكل محددات رؤيته «الإدانة لواقعه» وتداخله مع حلم الشاعر فى الخلاص من هذا السواد المميت الذى يشكل زيف وكذب الواقع والانكسارات المتلاحقة. فى اتساع لدائرة الترديد الأسلوبى المتكرر أفقيا .. من الزمان إلى المكان لتمتد الدائرة إلى الدلالة نفسها فى ظل تنوع البناء النصى على صعيدى «كشف زيف وكذب هذا الواقع» و «محاولة الكشف أيضا عن إرهاصات وصور تغييره» فى خطاب شعرى متفرد.

القمح لا يصنع بطولات الجوعى
والتاريخ أجولة
تباع بالشارع التجارى

إن عزمى عبد الوهاب فى مقاومته لأشكال التسطيح التى غالبا ما يقع فى شراكها بعض شعراء هذه الحقبة .. فإنه يرتكن بوعى وحرفية إلى« السير نطيقا» أو ما يعرف اصطلاحا بتعدد الدلالة بعيدا عن أحادية الرؤية ، إضافة إلى تفرده -مقارنة بالشعراء الذين يكتبون قريبا من مناطقه الشعرية- بالحفر عميقا فى أغوار «العادى» و«*الهامشى*» و«*اليومى*» والتكرارى ، بالضبط كما تفعل الدوامات



والتيارات المائية فى أعالى البحار ،عبر رحلتها السرمدية بين قاع هذا العالم «بحقائقه المدفونة» وسطحه «ببريق أكاذيبه» سعيا إلى استقطاب «ما هو شعرى» و«ما هو قادر» من وجهة نظره على تجسيد تجربته.

وعزمى عبد الوهاب فى كل ذلك -لا يستسلم لهاجس واحد. أيا كان -ولن تسلبه ثيمة بعينها ،فقط هذا التجلى المواجه المقتحم . الذى ينشد البديل الموضوعى الوحيد فى معادلة «الشعر -الحياة» وهو «الحرية -الحقيقة» فى تلقائية وتوهج ورهان على البساطة والخصوصية هو- بكل المقاييس -رهان حقيقى للقصيدة التسعينية» .. التى تأمل بدورها فى كسب «رهانها» فى المشهد الشعرى المصرى والعربى استناداً إلى هذا الحضور الفاعل والثرى بالشعر فى «أكاذيب سوداء كثيرة» الذى يعد بحق إضافة شديدة الثراء والخصوصية للمكتبة الشعرية العربية.

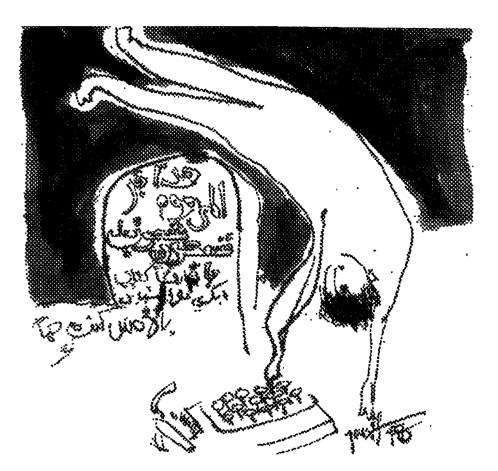
شعر

قصيدتان

أحمد خالد

بعد قليل

بعد قليل ..
ستدرك حبيبتى
أن كرة من الدم.. كقلبى
غير صالحة .. إلا كبقعة نائية
لتكتشف الذئاب أنيابها.
بعد قليلٍ
ستبيعُ أمى..
أوانيها القديمةَ
وتنسى طفولتى
بعد قليل
سيسقط من روحى ..
أطفالى القادمون
ليسخروا من الملائكة
متخذين موقفاً نهائياً
من الحياة
بعد قليلٍ
سيترك الموتى .. أسماءهم فوق
جلدى
ويعبئ الكناسون .. تفاصيلى
وربما..
يتركونها..
لتلوث أحذية العابرين ..
بعد قليلْ
ثمة من أحبهم .. بلا سبب
لعل الأسباب تجرح
لعلها إن بانت ..
تصير تفسيراً مراً..
لوجود كاذب.
حبيبتى
حينما تصبحين .. بعد عشرين
عاماً
مجرد طفلة فقط
سيصير للأسباب
وجود عذب
منذ قليل .
أيها العصفور الشارد
هناك .. عش شارد
مر .. منذ قليل
أيتها الفرص الضائعة
كفى ..
عن اختصار حياتى.



وباركنا بعادها بالحنين

إلى : منى غويبة

الكلمات البسيطةُ..
مثل : أحبك
والأحزانْ
مثل : لكنه رغم ذلك – ظل وحيداً
والسؤالُ..
مثل : ها أنا عبرت الأنهار
لكنني لم أطأ ضفة واحدة
والفجيعةُ..
مثل : وقبل أن يصير بعيداً
هتف: أهذي أنتِ .. ياحقيقة
والحياةُ..
مثل : السيدة جالست الشوارع
كلها
لكنها لم يسمعها أحد
وهي تنتحب :
لاتحذروا القدر
دموع أطفالي .. قديمة ..
والروحُ..
مثلُ: ياكلما قبّلتُك
استعذبت خيالي..
نفسي .. نسيان
وجسدي .. مابعد قليل
و. ومرت علينا لأول مرة
وكما لو كنا نحبها ..
صنعنا لها شوقاً
وباركنا بعادها .. بالحنين
فاستفاضت غياباً..
وهي التي– قطُ –
مامرت علينا
شواهدك .. أيتها الجميلةَ..
حيث فارقت قلبي
ولم يجدوا أحداً .. ليبكي.

قصة

أبو أمين

محمد عبد الله الهادى

" أيتها الأرض الممدودة ، الراسخة ، العفية .. أسوخ بقدمى النحيلتين الحافيتين فى ترابك ومدرك وقلاقيلك .. عشقا وتولها أحب الخضرة المنثورة على وجهك "

***

ولما خرجتُ الصبح من الدار - دارنا - كانت الشموسة تنوى الطلوع من مكمنها، مازالت تختبئ فى البعيد المجهول وراء الكفور ، بيدى صرة غذائى: رغيف طرى ملفوف ، قطعة جبن قديمة حمراء ، خيارة مخللة. اتسرب من بين الدور عدوا ، تلكأت لما شاورت أمى بكفها :

- " ماتجريش يابلتاجى .. على مهلك يابا . "

كانت آنئذ تجلس القرفصاء تحت ضرع البقرة الهزيلة " اللبطة" - بقرتنا - أمام الطوالة تحلب ، وكنت أنا قبل أن أمضى قد انحنيت تحت فخذيها احتضن الضرع الوردى النظيف بساعدىّ ، أشخب اللبن من الحلمة واتلذذ دفئه .. وطلعت على السكّة المبلولة المندّاه ، اتفادى وريقات الحلفاء الشيطانى وسوق ذيل القط وروث البهائم السارحة للحقول، لمحتهم على البعد - العيال - قد تركوا حائط المصلى جانب الكوبرى وهم يشيرون نحوى بأكفهم ويصطفون على الخطوط. كتمت أنفاسى وعدوت بكل العزم . عند رأس الغيط استقبلنى « أبو أمين » خولينا :

- "أتأخرت ليه يابهيم ؟"

بخيرزانته لسعنى على مؤخرتى ، قفزت عند رأس الخط ، حرقتنى عينى وكانت أرنبة أنفى متقدة ، ولما أبت دموعى النزول تبينت العيال كأشباح تدارى ضحكها بخجل فى أطواق جلابيبها ، انحنيت معهم أفحص أوراق القطن الغضّة وأجعل الشجيرات تميل على جانبى الخطوط الممدودة.

***

اعتدلت بجذعى والتفت إليه . كان مقرفصا على حافة المصرف الصغير ، يرقبنا ويبرم سيجارة بأنامله ، بحنق ينظر لى فقلت - والألم مازال بمؤخرتى - بصوت مبحوح:

- " علامه"
- " ايه ؟ "
- " علامه .. لطعه"
- " حمرا ولاسودا ؟ "
- " سودا "
هب واقفا وهو يصيح :
- " نهاركم أسود .. سودا ياولاد الكلب "
قرب اللطعة من عينيه :
- " فقس جديد .. شاطر يابلتاجي.
وكان الحاج " ربيع " صاحب الأرض يهرول بكرشه الرجراج، كابساً طاقيته على جبينه رافعا مظلته البيضاء عاليا فى عين الشمس ، وكانت البنات معنا يسرسعن بأصوات عجولة منتظمة الإيقاع :
" ياخولينا ياحتة سكره .. سكره "
وكان " أبو أمين " يضحك وتبين أسنانه الصفراء ويقول:
- " أهلا ياحاج ".
يريه اللطعة السوداء فيتجهم وجهه ، ألمحه يدس فى يد " أبو أمين" ورقة مالية
- " خد بالك العيال تكسر الزرع "
كانت الشمس قد علتْ قليلاً وحميتْ ، أنذرتنا بذمته الظهر التى تكبل الأشياء كنا نتطلع لخيالاتنا الساقطة تحت أقدامنا ، نتفل على التراب ، نتحسب ميعاد الغداء ، نحس الألم فى خصورنا المقوسة .

***

تحت صف " الجازورينا" الطويل الممتد انتشرنا ، فرشت منديل صرتى معهم وافترشت الأرض . مضى الحاج ربيع لداره ، لما أكلت نمت على بطنى على حافة القناة ، رشفت الماء الجارى ، أحسسته يترجرج فى بطنى ، تركنا البنات يلعبن " الأولى " وابتعدنا ، ألقينا جلابيبنا على الأرض ، ألقينا أنفسنا عرايا فى جوف الماء الجارى ، تبردنا ، كنا نخرج للشاطئ نستحم فى التراب الناعم كالحمير ، ثم نقفز مرة أخرى للماء ، ننزلق على الطين ، لما رأيناه قادما - أبو أمين - هرولنا بملابسنا نجرى بعجلة . كنا كالماعز الشاردة وهو يطاردنا بعصاه.

***

- " ولد يابلتاجى"
سمعتُ صوته - أبو أمين- فتركتُ الصف ، رُحت اليه - أمسكنى من حزامى التيل الذى يشد خصرى ، جذبنى نحوه ، بص فى طوق جلبابى ، رفع رأسه وأشار بيده:
- " شايف الخيار اللى هناك دهه "
كانت أرض الحاج " ربيع " ..
- " إوعى حد يشوفك "
وفهمت مقصده ، أردت أن أقول : لاَ . ولمحت الخيزرانة المركونة على كتفه فمضيتُ وقلبى يرتجف ، بين السوق المدادة والثمار الخضراء التى تتوسد الثرى سمعتُ صوته يشرخ صمت الكون :
- " بتعمل إيه عندك ياولد ؟ "



كان الحاج ربيع قد انبثق بين المدر والقلاقيل ، هرولت مسرعا احتمى به - أبو أمين - لكن الحاج قذفنى بحجر أصاب مؤخرة قدمى ، وقعت أرضا وعصا " أبو أمين" تهوى على ظهرى ومؤخرتى مرة أخرى ، كان يصيح:

-" ياحرامى ياابن الكلب .. معلهش ياحاج".

مضى الحاج غضوبا ، نزلتْ الدموع من عينى مدرارا وأنا أقول :

- " أنا عايز أمى "

صمت أولاد وبنات الفرقة ، دسُّوا رءوسهم بين الأعواد ، كنت أبكى وأتشنج وانهنه كالمرأة المكلومة ، الشمس كانت حامية فوق رأسى . الألم يعصف ببدنى النحيل ، تعثرت فى بعض الأعواد فتكسرت ، لمحت بعض العلامات السوداء فلم أجمعها ، صرت أبص لظلى أقيس طوله بعينى الخبيرة كى انزاح من هنا وأعود إلى أمى التى تذكرتها وهى تنادينى تحت ضرع البقرة

- " ماتجريش يابلتاجى .. على مهلك يابا"

وأحسست به - أبو أمين - خلفى فجفلت قليلا ، لكنه أمسك حزامى التيل مرة أخرى ، ربَّت على كتفى وأنا اتشنهف ، ولما نظرتُ وجهه ورأيته كطرحة أمى السوداء انحنيت مرة أخرى وعاودتنى نوبة بكاء .

شعر

أمى وسيرنا الغريب

عارف خلف البرديسى

أمى هناك
تُطوّق أبناءها فى ليالى الحصار
تنفضُ من على وجوههم الرعب
لتضخ فى عروق المروج حنينا
ولتوقد فى الوجد حريقا
يقتلع الشوك
ليكون طريقا جديدا
أمى هناك كانت
والآن نفقدها مكبلة
لسيرنا الغريب
فأمى حين تتقضقضُ
دموع الناس فى عينيها
تصيرُ مصطبة

عليها تفكُ قرفاصهم
ليجرفوا منها الهوى
وليعايشوا القصف
كأنه سائل أُوار
حين ينزل عليهم يبرد
أمى هناك
تضيع الوقت
ليستقيم سيرنا
وليهتك من عينيها التعب
أمى هناك لا تعرف اليأس
أمى هناك تعرف أن كربها سوف
يندثر

تواصل

الصديقة العزيزة بشرى بشير من الاسكندرية: ننشر الجزء الرئيسى من قصيدتك لأن كلنا أمل أن تواصلى تطوير أدواتك وقدراتك الواعدة ونحن على ثقة أننا سننشر القصيدة القادمة فى متن العدد ، وأننا لمتنون لما فى عنوان قصيدتك من مفارقة حيث ينجرح الأفق الذى هو انفتاح على اللانهائى وعلى المستقبل.

الأفق المجروح

ما بين شروق وغروب
أمل قاتم
وكأن الأقدار «سياط»
تهوى فوق خلايا جسدى
تشطر أشلائى
كيف احتملت خلجاتى
وحشية هذا العالم
وأنا بين الطرقات
وهم
وضياع
أقتات بقايا الأوراق
منذ خريف التذكارات
والعمر الحالم
فى غاب الأنفاس الثائرة
أبحث عن روح تطلقنى صوب الآباد
عن قلب تحملنى أجنحته
لمروج الأمل المعطاء
لسنى يتبدى بين الأطياف
لجمال الحلم
آه ..ما أجمل أياما جرعت مراراتها
قادت خطواتى نحو دروبك
ونفضت الأزمنة الجوفاء

أنهل همسات التحنان
من نبع يتفجر بالافراح ويبشر
فى عمرى الآتى
بالشوق فى عمرى الآتى
بالشوق لشدو الإصباح
من غنوة أنداء تهفو
للقاء الزهر العطشان
من لهفة أشواق تتلظى
فى ليل الحرمان
يحملها نبض ربيع الحب
والنجم المراح
آه من جنة أخيلتى
تقتاد سحاباتى لغياهب عمرى
وحنين غدى
كم ذاقت أناتى
من عمق جراحى
ومتاهة آمادى
كم غلف أثمار الليل وشاح
لكن...
من خرق بالية
كانت خلف الجدران
فى زمن الأضرحة المهجورة
أرتاد الآفاق
وأجوب الطرقات
لا أحذر
فزمان الزيف تبدد فى قلبى
حين نفضت الخوف
وعرفت بأن الإنسان الموقف
كالريح الأحزان
فى وجه الأحزان
فى دمه عاصفة
تركض صوب عصور الأزل
العبثية
وأنا وحدى
فى دنيا الأشعار
حرف مسجون
أفترش الصخر
وخزا وشجونا
صرخات جنونى تعلو فى دمعى
آه . ألقاها
ثورة بركان
تلحقنى فى عمر كان يواعدنى
بين حدائق أحلامى
ومروج الخصب
بشرى بشير (الاسكندرية)

*** الصديق عماد الشايب من المنيا**

فى قصيدته «سيدى التلفاز» احتجاج غاضب وساخر على الدور التخديرى الذى يقوم به التلفزيون فى حياتنا إذ يقدم للناس أحلاما زائفة ويختزل العالم الواسع فى صور عابرة

ارتفعنا بك شبرين عن«الأرض»
فهيا للسماء

ودون أن يقصد الشاعر فإنه يفضح واحدة من أقوى آليات السيطرة على الجماهير وتغييب وعيها إذ يتحول البشر إلى مجرد متلقين سلبيين لمادة هى فى الغالب الأعم أحادية التوجه خاصة وأننا نعيش فى بلد تملك الدولة فيه كل وسائل الاتصال الجماهيرى من إذاعة وتلفزيون مع ٩٠٪ من الصحف

والمجلات.

«سيدى التلفاز»

سيدى التلفاز
نحن الآن لا نعرف استاذا سواك
أنت جن أم ملاك؟
دمنا من طينة الأرض، أمانينا هنا
ليست هناك
قالت الأرض ازرعونى.. لا تناموا
حبة القمح ستغدو الف حبة
وسيحيا ذلك «الميت» بدقات الفئوس
وستحيا بى آلاف النفوس
نحن يا مولاى قوم طيبون فقراء
نحن إن ضاقت بنا الأرض فررنا للسماء
«سيدى التلفاز.. مهلا
نحن لم نعهد على هذى الأراضى الخضر كذبا
إن ضربناها أتت نخلا وزيتونا وقطناً
علمتنا هذه الأرض اليتيمة أن نصدق
نحن صدقناك قولا
«نشرة الأخبار تتلى»
الف الف فى سراييفو شيوخا ونساء
فى كئوس الدم غرقى
وعرايا وسبايا وملايين الحكايا
وكئوس الخمر تشتاق لأفواه البغايا
ولأفواه رجال صانعى هذا السلام
نحن إن مات «فلان» واحد منا ملأناه دموعا
وملأنا قلبنا الدامى خشوعا
كيف يا تلفاز والميت آلاف الضحايا
سيدى التلفاز علمنا أخيرا
«كيف نبكى» «كيف نرضى»!
نشرة الأخيار تتلى
مهرجان باهر الضوء وآلاف الحسان
ترتوى الاعين بالأعين
والأذرع بالأذرع
والسيقان تروى بالسيقان
مهرجان..
يرقص الكل مع الكل وينسى
ويغنى الكل للكل وينسى
سيدى التلفاز «مرنا»
هل نغنى كيف شئنا
سيدى التلفاز
نحن الآن لا نعرف أستاذا سواك
فى صباح ومساء
وارتفعنا بك شبرين عن «الأرض»
فهيا للسماء.

* **ومن قصيدة بغض مباح للصديق «شحاته أحمد محمد» من «أبو تشت- قنا- أختار لكم هذه** الأبيات:

أبغض ما فيك يا وطن
أن تجعلنى دمية يلهو بها
وتلقيها فى العفن

الآن
لا أجلس القرفصاء
اتحدوا ضدى
ضد كل هامة ترفض الانحناء
نحن أبناء قوس قزح / الصيف
تستهوينا الشهامة / السيف

واختيارى قائم على موقفين من مواقف القصيدة .. الهجران والتحدى فالشاعر يرى أن الوطن المجرد قد جعل منه دمية وأخذ يلهو بها ليلقيها أخيرا فى العفن ، فأخذ الشاعر لتحدى هذا الوضع المهمين معلنا أنه لا يجلس القرفصاء داعيا مهاجميه إلى النزال ، وأقول النزال لأن فى البيت الأخير سيفا.

ولا يعود ضعف هذه القصيدة الطويلة المكونة من ثمانين بيتا إلى اضطراب الأوزان والافكار فقط بل إلى الخلو من الايقاع والصور وأشكال المجاز التى تحرك الخيال وتشد القارئ أو المستمع وتدهشه إنها أقرب إلى صرخة استغاثة وهجاء لواقع أليم حتى أن القبور فيه تقترن بالصفاء فتظهر الصور القليلة فقيرة وعديمة الترابط شأن القصيدة كلها.

*** الدكتورة السيدة الفاضلة فريدة النقاش**

رئيس التحرير

تحية واحتراما وبعد

مرسله لسيادتكم عبد الجواد خفاجى أمين مدرس اللغة العربية بمدرسة أبو تشت الاعدادية . المهتم بالقراءات والدراسات الأدبية والمحب للابداع والمبدعين وو الممارس للكتابة الأدبية بالتالى.

وإنى: وإذ أشكر لكم اهتماماتكم واسهاماتكم بما تقدمونه عبر دوريتكم « أدب ونقد » وعبر غيرها من وسائل النشر والاعلام فإنى انتهز الفرصة لأتقدم بشكر- متأخر كثيرا عن موعده-على ما نشرتموه لى فى السابق فى عدد يوليو ١٩٩٨ رقم ١٥٥ ص١١٢ تحت عنوان: (القط : قصيدة شعرية) لكنما وقد عهدنا أنكم لا تنتظرون مثل هذا الشكر المقدم منى وأنتم المهمومون بالابداع كقضية وبالمبدعين -وبصرف النظر عن جغرافيتهم-من حيث كونهم نوعية مهمومة أو مشاركة معكم لهذا الاهتمام ، أو متجاوبة معه على الأقل.

وأنتهز الفرصة أيضا لأرسل بأغمق تحياتى وإجلالى لإخوة لنا أثروا أن يكونوا رهبانا فى محراب الابداع مخلصين تماما معايشين ومنتجين بدأب وإصرار وتفرد جميل عذب مضن . وأخص الأستاذ حلمى سالم وابن بلدتى الأخ مصطفى عبادة وجميع القائمين على اخراج وتحرير هذا الاصدار المتفرد « أدب ونقد ».

عبد الجواد خفاجى أمين
قنا- أبو تشت -مدرسة أبو تشت الاعدادية

الأستاذة الفاضلة والمناضلة

فريدة النقاش

تحياتي واحترامي

وأنا أتناول عدد يوليو ١٩٩٩ م في مجلتي الأثيرة (أدب ونقد) وجدتني أمام مفاجأة سارة . ففضلا عن التحسن الذي طرأ على نوعية الورق وعلى الطباعة ،كان هناك ملف عن السودان ، وطني الحبيب الذي غبت عنه طويلا ولم يغب عني لحظة.

إكتشفت (أدب ونقد) قبل عامين أو ما يزيد قليلا وعلى الرغم من أن الأعداد التي تصل إلى هنا لا تزيد على أصابع اليدين إلا أنني أحرص على حجز نسختي قبل وقت كاف ، ذلك لأنني وجدت أن توجهكم الفكري يتطابق تماما مع مبادئ وأفكار أعتنقها وأدافع عنها منذ نشأتي الباكرة- غير أنني كنت دائما- بعد أن أتي على صفحات كل عدد جديد- أحس بأسى لغياب قلم المثقف السوداني التقدمي الذي حرم في وطنه من المنبر الحر، وحتى أقلام أخوتنا في(التجمع الوطني التقدمي) نادراً ما تلتقت إلى مأساة أشقائهم في السودان . ولولا إسهامات فريدة النقاش الواعية والمقدرة لأصبح بالامكان القول أن (أدب ونقد) أسيرة لواقع محلى نثمن جهدها بتغييره.

الآن تتلاشى دفقات العتب : أطالع في (الملف) أسماء سودانية طال انقطاعي عنها . اسماء أشم من وراء سطورها رائحة تراب بلدي المسروق. إسماءاً طبعت بصماتها على صفحة الروح وشكلت فيما شكلت هذا الوعي المعذب وهذه القناة التي لا تلين.

إن التصدي لنظام الردة والظلام هو قدرنا ، ولن يجد اليأس طريقه إلى نفوسنا وبدعمكم ووقوفكم معنا وإتاحة الفرصة لأقلامنا التي تفيض عشقا وغيرة على الوطن، ولا تنحاز إلا للبسطاء والمقهورين من أبناء شعبه سنقتلع جذور القمع والتسلط . أشكركم ، وأشكر (أدب ونقد) وكل القائمين عليها وأشد على يدي شاعرنا الكبير علي عبد القيوم وكوكبة الكتاب المساهمين في الملف وتحياتي لكل أبناء السودان المناضلين الشرفاء.

أخوكم

عوض عبد الماجد خالد

٢٣ يوليو ١٩٩٩

قصة

من حكايات البنات

عصام الزهيرى

١- سندس

جربنا عدة مرات أن نصمد أمام عينيها ، رقبتها ممطوطة وجبهتها عالية ونظرتها تعرى الواحد منا من ملابسه ، تخلعه من جذوره

كنا نراها صباحا فى الطريق إلى إعدادية المركز عند التقاء طريق عزبتنا بالطريق الموصل إلى العزب المجاورة.

قلنا إن البنت متكبرة على إيه ماتعرف ! وإنه لابد من رجل ابن رجل يكون شارب من لبن أمه حتى يكسر عينها ، زعقنا : ياخبر أسود .. كل هذا التكبر!! حاولنا واحدا بعد واحد لكن عينيها فى كل مرة كانتا تتغلبان وتجبران الواحد منا على أن يمرغ عينيه فى التراب .

كانت البنت لاتخجل من النظرة الصريحة والنظرة المتحدية والنظرة الفاجرة وتواجه الكل بعينين مستديرتين تتكسر على صراحتهما كل النظرات.

مرة تصدى لها " محمد يوسف " فى حوش المدرسة صاح فيها وهو يحمل بيده المرفوعة سندوتشا وتجحظ لها عيناه :

- لماذا تبصين هكذا يابت !!

وقلنا : الحمد لله أن هذه البنت ليست من عزبتنا وإلا كانت بوظت البنات وجعلتهن« فجّر » يندب فى أعينهن الرصاص.

لاحقنا صبيان عزبتها ، كنا نعايرهم بها ونقول : لاتجرؤ بنت فى عزبتنا ولو بنت العمدة على النظر إلى واحد منا هكذا !! ولما سكتوا هددناهم ، قلنا إننا لن نسكت وانها لو لم تكف عن النظر إلينا تلك النظرة فأننا سنضربهم علقة . وفزع العيال فاتفقوا أمامنا على أن البنت من بلدهم وأنهم لابد أن يضربوها أحسن مايضربهم هم عيال آخرون.

ويوم جاء " ياسر غيضان " عند جزع النخلة ووجدنا نجمع " الرامخ" صاح فينا:

- اتركوا مامعكم واسمعونى .. عارفين من كان هنا امس!!.

قلنا:

- لانعرف من كان هنا أمس

قالو الولد :

سندس !!

نظرنا إليه كأننا لانفهم فقال :

- طلعت تقرب لنا! .. أمها أصلا من العزبة هنا!.

أدرنا له ظهورنا فى ضيق لأنه بدر مبسوطا بهذه القرابة . لم نسأله

عن شئ وواصلنا جمع " الرامخ" دون اهتمام.

٢- مشمشة

يوم عرسها لم نر في عزبتنا يوما مثله . كل من في البيوت غادرها ولم يبق إلا البهائم رأى الحبيب حبيبه والعدو عدوه . فتشت عيوننا عن بيت تخلف عن الحضور أحد منه فلم نجد وقلنا ضاحكين:

- عشنا وشفنا . فرح اليتيم أحسن فرح!

لاحظنا الأغراب المتناثرين في السرادق المضاء ، تفرسنا فيهم وتأكدنا أنهم ناس وخلاص ، رجالهم مثلنا مابين الجلابيب والهدوم العادية ، نساؤهم يرتدين الطرح وتلطخ المساحيق وجوه بعضهن كما تفعل البنات .» تأمزنا وإحساس بالتفوق يعترينا . قلنا مستنكرين:

- وهما دول بتوع مصر!!

الكثيرون منا رأوا مصر وأهل مصر ولكن أن تعاشر منهم .. فكرنا أن الأمر مختلف عاملناهم رغم ذلك بحرص واضح ، تركنا لهم كل كراسي الصفوف الأمامية.

بحركة مفاجئة رأينا البنت تظهر جالسة في الكوشة الصغيرة المنصوبة على مقطورة جرار . تطلعت عيوننا من أعلى نقطة أوصلتها إليها رقابنا الممطوطة . مابين الطرحة وصدر الفستان رأينا أجمل رقبة شاهدها أحدنا ، ممتدة وممتلئة ، متوهجة البياض ، لكن ملامح البنت بعد ذلك عادية ، لايميزها عن الكثيرات من بنات العزبة شئ.

همسنا باستخفاف قائلين:

- أما الأمر كده .. ماخدش من البلد ليه؟!

سكنت البنت بيتا من البيوت التي بنتها فلوس العراق ، بيت متواضع لكنه جديد ومبني بالمسلح . سمعنا أن أمها لم تزرها سوى مرة واحدة يوم الصباحية . تلفت كل واحد إلى الآخر وقلنا :

- هما دول بتوع مصر

ذات ليلة تناقلت السهاري أخبارا جديدة . قالوا إنها لاتخطو من عتبة بيتها وأنها لم تصاحب واحدة من نسوان العزبة وأن زوجها يناديها على الملأ : مشمشة.

قلنا: إن الولد - مهما كان - مسكين ويتيم ولابد أن البنت لحست عقله . هززنا رءوسنا هزات عليمة وتراهنا على أنه مادام الأمر كذلك فان هذه البنت لن تصبر طويلا وأن الوقت وحده كفيل بأن يظهرها على حقيقتها . والحريم همسن في رهبة:

- بكرة نقعد على الحيطة....

مرت شهور دون أن يحدث شئ . وعلما أن الحال ضاق بهما وأن الولد مل انتظار تعويضات العراق وأنه يبحث عن أي " فيزة" والسلام.

راود البعض أمل وانتشرت أحلام سرية تعاند البوح . تساءلنا : لماذا لم يجئها الحمل؟!

ومر أسبوع قبل أن يبلغنا نبأ" البيجو" التي حملت الولد والبنت والحقائب الكثيرة .

أبلغونا أن البنت سوف تقيم طول غيابه عند أهلها ، وأن الولد أخبر قبل سفره بأن كل مايقال قد وصله حرفاً بحرف وأن اسم زوجته وليس دلعها هكذا : " مشمشة حسنين".

وقالوا إن الولد بصق أمام " البيجو" وصاح قبل أن يركب :

- كنت عاوز اسيبهم بنارهم !.

شعر

كائنات رجل .. قتلته الوحدة

عماد فؤاد

-١-

فى اليوم
الذى جاءوا فيه
تشبَّع - حتى الحافة - بنشوة الكلام ،
وجهه...
امتلأ - تدريجياً - بتعبيرات مألوفة .
وعيناه ...
كانت تصعد دائماً مع دخانه الشفيف.
نستطيع أن نقول - صادقين -
إنه أجاد بالفعل
سرد ذكرياته
والتحدث بطلاقة
عن نسائه الماضيات
وعن أصدقاء المراهقة الخجولين.
كل ماكان يقلقنا - بجدْ -
هو ازدحام الغرفة
بأرواح رفاقه الشفافة
واصطدامها الرهيف
بحواف قطع الأثاث العتيق.
لم يقاطعه أحد
ولم يتخلل كلامه
سوى خيط رفيع من حنيننا ...
لزمانه
وتنهدات ساخنة
من صدور المغرمين.
سجائره الرخيصة
انطفأت
- أكثر من مرة -
فى أصابعه
ولم ينتبه
(أصابعه النحيلة المليئة بأوردة زرق كالأخاديد).
عرفنا
أنه غير قادر بالفعل
على منع تسرب الحكايات القديمة
من دماغه
أو الحد من رعشة الكفين
وانتفاضة البرد التى ألمَّت فجأة
بصدره المفتوح.

أرقدناه على الفور
فوق فراشه المزحوم بدمىً

مشوهة
قُطِّعتْ أطرافها بقسوة شديدة.
واكتشفنا تحت الغطاء
دمية طريَّة لحدٍّ الليونة
فى حجم امرأة كاملة
دميةً
ممحوة الوجه.

كان مستمراً فى الكلام
وصوت
كخشخشة الورق المصقول
يسقط من فمه
مع كل حرف !

-٢-

فى اليوم
الذى جاءوا فيه
قرر الرجل الوحيد
أن الليلة - لابد - ينام فى حضن دميته
عرفنا هذا
من عود الكبريت الذى وجدناه - مصادفة -
فوق سطح البوتاجاز المسطح
ومن علبة السمن
التى ملئت بالماء
فوق شعلته.
فوق هذا كله
دلَّتنا غنوته التى ارتجلها للمرة الألف
على اعتدال مزاجه الشاذ هذه الليلة
هذه الليلة
التى سوف يقضيها - برغم دوخته -
فى غسل الباروكة المتآكلة
ثم محاولته الصادقة
لمدة ساعتين كاملتين
فى تسليك شعيراتها المتداخلة
كَسلْك المواعين.
نعرَفَ أنه
سوف يستعين بصبر سبعة ملائكة
حتى يكمِّل تضفير شعرها الطويل
فيما لايقل
عن تسع وتسعين ضفيرة
كل خصلة منها
تحوى شعرة واحدة بيضاء!
هكذا
تعلَّم أن يجعلها مستعدة تماماً
لاستقبال حرارة جسمه
فوق برودتها.
نعرف:
سوف يحملها بين ذراعيه
كدمية
ويحطُّها - برفق -
فوق كرسى التسريحة الصغير
ظهرها
سوف يثبِّتُه بكفِّه الشمال.
كفه المسكينة
ظلَّت ترتعش بنشوة غامضة
تضخها قماشة فستانها الخفيف
حتى وصلت رعشتها
لعموده الغائر
فى منتصف الظهر!
هنا بالضبط
سيفتح - باليمين - درج التسريحة
ويخرج أدوات مكياجها

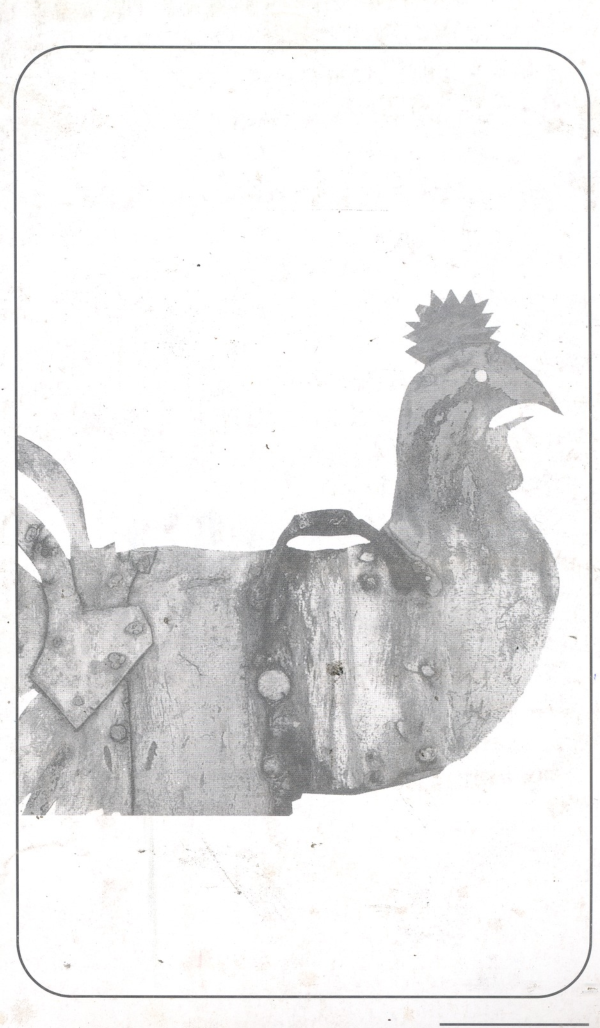
المستوردة:
(- قلم الكحل
ستمحو خطوطه المرسومة
دمعتها النشوانة بقسوتها الزائدة
- وأحمر الشفايف
سينتقل - كله -
إلى خديه وشفتيه.
من أول حضن يشدُّها فيه
- حتى شخبطة قلم الفلوماستر
فوق الحاجبين
ستذيبها قطرات عرقه
المحموم).
هكذا..
بمنتهى البطء الحذر
أزال وجهها الذى طالعته به
لمدة أسبوع،
مسح كل الملامح
التي شبع منها
وشكّل وجهها الجديد:
وسَّع العينين بنظرة جنسية وقحة
وزاد من سوادهما
رقَّق الشفتين بقدر المستطاع
حتى تناسب لعب لسانه فى فمها.
جعل ذقنها مدببة
بدرجة تكفى
لتكوين كدمة أسفل كتفه الأيسر
ليختبر وجودها - يومياً -
أمام مرآة الحمَّام
بفرح مكتوم.
نحن نعرف:
سوف يلبسها القميص الأسود نفسه
ويشد على نهديها المتهدلين
سوتيانها القديم
وهو يعيد إدخال قطع القطن التى بانتْ
من تمزقات جلد جسمها الرهيف.

ثم؟!

يحملها من جديد
لفرشته
سوف لن ينسى - فى البداية -
أن يأخذها بالملاطفة،

يعنى ..؟!

يرتجل اسماً
يليق بمنظرها الجديد .



رقم الايداع ٩٢/٧٥١٢ الثمن: جنيهان الأمل للطباعة و النشر